

Te archivás o te archivan

Lucía Álvarez¹

Resumen

En este trabajo insistimos en movilizar la pregunta por los modos producir archivo en torno a la memoria lábil, precaria y dispersa de los ochenta, a partir de la pesquisa del Archivo Batato Barea, como experiencia que moldea la singularidad de su gesta afectiva y su opción por la producción e invención de condiciones de legibilidad para una materialidad de entidad frágil y precaria en su doble condición de prácticas continuamente señaladas en su carácter de irreducibles a la estructura del archivo, a lo que se agrega un registro expuesto a la caducidad de la materia.

Interrogar las formas y las estrategias por las cuales esta memoria esquiva se graba en un soporte, no siempre durable, muchas veces endeble y difuso, es también redoblar la pregunta ¿por qué hubo archivo y no más bien quedó archivado? en tiempos surcados por la hegemonía de una memoria asociada a los denominados Archivos de DDHH. A su condición improbable, se agrega la circulación incierta, errática y desobediente de los materiales derivados de las prácticas que, durante los ochenta, reunieron la presencia de los cuerpos deseantes y movilizados con las estrategias que corresponden a los nuevos modos de producción e invención de subjetividades sexo-genéricas. En la confección de modos de registrar lo in-archivable, el archivero clown travesti literario desmiente el destino aparente de estos materiales y moviliza a activar formas de elaborar memorias de los cuerpos disidentes desde las estrategias de la poética batatesca, entre retóricas barrocas, *kitsch*, *trash* y *darks*. El Museo Casa Batato Barea (1992-2013) diagrama la primera experiencia de exhibición del acervo en acción colaborativa entre la familia de Batato y Seedy González Paz. En este trabajo deseamos recomponer sus condiciones de producción y funcionamiento para interrogar allí los modos de producción de memorias sexo-políticas, las formas de afectación que supone su musealización, entre la posibilidad de ser aquietadas o activadas, recordadas o simplemente archivadas para el olvido.

¹ Profesora de Historia de las Artes con Orientación en Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) Maestranda en Estética y Teoría de las Artes (FBA | UNLP). luciaalvarezpintado@gmail.com

Te archivás o te archivan

Introducción

La escritura de esta ponencia se inscribe en la etapa inicial de un proyecto de investigación denominado *Archivos inestables y prácticas artístico-políticas en los ochenta. El caso del Archivo Batato Barea*, radicado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Las preguntas que punzan y movilizan a este proyecto interrogan el funcionamiento de la noción de archivo en el terreno de colecciones reunidas por lógicas afectivas (Colombino, 2014) que registran una memoria asociada, con frecuencia, al orden de lo improbable, pues su materialidad restituye las prácticas efímeras de los cuerpos que, durante la postdictadura, entre el deseo y la movilización, diseñaron estrategias artístico-políticas para producir y singularizar otras subjetividades sexo- genéricas. Su entidad de eventos irrepetibles instala la sospecha ¿se archiva la memoria de los cuerpos?, a la vez que reanima el estigma que recae sobre el archivo: el ser el mal que esclerotiza y anula la potencia crítica de estas prácticas.

A la adjetivación de estos registros como discontinuos, precarios y borrosos, se agrega un modo de circulación disperso e incierto, estados que prefiguran un campo problemático donde estos fondos documentales particulares concurren a la pregunta por cómo se archiva la memoria frágil y esquiva de los cuerpos, cómo se productivizan sus resistencias a la estructura del archivo y cómo exhiben la disputa por la producción de un lugar que particularice sus modos de tramar la memoria de los cuerpos con la producción de políticas y poéticas de archivo.

Es en el marco de estas preocupaciones que localizamos aquello que moviliza a este trabajo, atravesado por la urgencia de preguntar por qué hubo archivo y no más bien quedó archivado, remitiendo esta pregunta al Museo Casa Batato Barea (1992-2013).

Aspiramos, en este sentido, a reponer sus condiciones productivas e interrogar sus lógicas de funcionamiento para desentrañar allí los modos de producción de las memorias sexo-políticas, las formas de afectación que les imprime su musealización, las maneras de administrar un registro precario, expuesto al desgaste físico, a lo que se agrega la condición de ser iniciativas sostenidas desde la autogestión y la ausencia de políticas públicas que legislen en materia de archivos de arte, lógicas que se encarnan en el archivo, lo afectan y ordenan, por lo que insistimos en reanudar la reflexión sobre el lugar de los cuerpos y sus memorias en el archivo, el orden de su aparición legible u obturada y la pregunta por las estrategias que les devuelven o arrebatan su capacidad de movilizar el recuerdo desde las coordenadas de estos cuerpos disidentes.

El Museo Casa Batato Barea funcionó entre 1992 y 2013, en el altílo de la que fuera la casa de Batato Barea (1961-1991) localizada en el barrio porteño de Abasto. El material reunido por Batato y entregado oportunamente a su madre integra un fondo que reúne registros y materialidades que demandan diagramar estrategias capaces de dar respuesta ante lo múltiple: fotografías y videos que registran los numeritos del clown travesti literario, pasando por los objetos batatáticos, vestuarios y accesorios confeccionados por Batato a partir de material de descarte que obtenía en el barrio de Once, manuscritos, cartas, afichetas y panfletos de su factura, e inclusive su certificado de nacimiento y defunción, huellas digitales, mechones de pelo guardados a modo de relicario y los últimos trozos de jabón con lo que se bañó.

“En otros países como en Francia, *el under se graba* [...]”

La condición improbable que emana de estos archivos gravita en torno a la idea, reiterada en el orden de los discursos académicos y no académicos, que deposita en estos registros la cualidad de una circulación errática y dispersa, abonando la incertidumbre en torno a qué es lo recuperable de estas prácticas, si los materiales que de ellas se derivan deambulan, al decir de Irina Garbatzky, de mano en mano o en la web, o bien son conservados como recuerdos o souvenirs personales por amigos y familiares en domicilios no institucionalizados (Garbatzky, 2013).

Registramos una inquietud semejante en el comentario de Valeria Garrote, en cuya investigación doctoral resuena singularmente la cuestión del archivo y su puesta en accesibilidad. Garrote repone la experiencia de ida al archivo español y argentino, notando el aluvión de material documental que conserva el primero, y lo abrumador de aquel exceso de archivo, mientras que del segundo dice encontrar material disperso y discontinuado en la Biblioteca Nacional, en tanto que el caudal de archivos pasibles de ser consultados provienen de su deambular en la web y las complicidades que logra estrechar con los arcontes de archivos personales (Garrote, 2013).

Por su parte, Pittaluga diagnostica la trayectoria histórica de los archivos nacionales e intensifica aquel sentido asociado a lo disperso y ausente, arriesgando inclusive que, ante tal estado de cosas, la escritura de la historia es ciertamente una empresa fallida o fallada:

“Pensar la cuestión de los archivos en la Argentina implica de modo inmediato, reflexionar sobre su *escasez*, sobre la falta de repositorios públicos, de forma tal que, quien quisiera escribir ‘una historia del archivo’ tendría que ceñirse a una *historia de su ausencia*, de su liquidación, su emigración o su privatización”(Pittaluga, 2007: 199)

En tal sentido, Fernanda Carvajal menciona “Se dice que en Chile no hay archivo de las artes escénicas [...]” e inmediatamente desarma esta certeza y agrega: “No es que en Chile no existan archivos de teatro, de danza y de performance, sino que el problema es que éstos se encuentran *desperdigados* en archivos personales [...] [el subrayado es nuestro]” (Carvajal, 2010: 56). Se reitera entonces el predicado de un registro fragmentario, disperso e invisibilizado, expuesto al deterioro, y potencial destrucción, lo que deja como saldo una práctica historiográfica precarizada, aún cuando su objeto de estudio es relativamente reciente.

Seedy González Paz, albacea y curador del Archivo Batato Barea, afirma en una entrevista publicada en la *Revista Abasto*: “De toda esa gente, *nadie tiene nada guardado*, salvo tal vez cosas grabadas de Mari Luis Santo, la mamá de Catia [sic] [refiriéndose a Katya Alemann]. Que en Cemento con su filmadora iba registrando las pequeñas performances que sucedían ahí” (Revista Abasto, 2007).

En las regularidades discursivas de estas experiencias se configura la pregunta por las lógicas capaces de restituir el acceso al registro material de los cuerpos en postdictadura e indagar las formas por las cuales, una memoria lábil se graba en un soporte precario y borroso, en el que

las prácticas ingresadas en el archivo delegan parte de los sentidos que solían organizarlas en acción.

Desde otro registro, Antonio Gasalla sostiene en *Te lo juro por Batato* (2006): “En otros países como en Francia, *el under se graba, todo queda prolijamente guardado en el Museo de Arte Moderno*. Acá nada de eso [...]”. (Noy, 2006: 73). Entre categórico y nostálgico, Gasalla cimienta una versión donde el registro dañado, disperso y precario equivale a la ausencia de archivos del under. No obstante, lo inquietante de este enunciado y quizás su contribución a este trabajo para pensar y activar críticamente las lógicas de archivación de los cuerpos, reside en la prolijidad que surge como buena práctica de archivo, y que instala la pregunta: ¿cuál es la eficacia de archivar prolijamente a los cuerpos del under?

Sin embargo, si asignamos fuerza operativa a la idea de archivo ausente, inexistente o fallado, de inmediato nos corresponde dar respuesta por los archivos que, aún atravesados por lógicas que hacen de su existencia un hecho improbable, arrojan su capacidad de reponer al presente la fuerza e intensidad del acontecimiento que casi los carboniza, y al cual no obstante sobrevivieron como ceniza, exhibiendo sus faltas y sus huecos como indicios de sus condiciones de producción intempestivas (Didi-Huberman, 2004).

La noción de registro que circuló entre los productores de prácticas ancladas en poner el cuerpo, suscita consideraciones de distinto tenor y fuerza explicativa. Irina Garbatzky entiende que la documentación escasa y esporádica corresponde a una voluntad de hacer que rechaza la sistematización y el registro, con la salvedad de Batato Barea, quien meticulosamente consigna y archiva cada una de sus actividades. La autora sostiene que esta actitud reticente al registro se cierne frente a lo que se imagina y valora como ausencia de futuridad (Garbatzky, 2013: 241). Por otra parte, Daniel Molina sostendrá “Ahora no se goza. Se registra. Y el goce necesita de la desaparición. Si estás pensando en registrarlo, estás pensando en gozarlo más adelante” (Molina en Moreno, 2003)

Por su parte, Seedy González Paz², se explica este registro discontinuo y fragmentario como parte de la lógica que instala y generaliza la Última Dictadura Cívico-Militar, por la cual, documentar equivale a poner el cuerpo, aún con el riesgo de vulnerar la propia integridad física del archivero, por el peligro de una requisa, a la vez que esta actividad se asocia intensamente a la práctica de registro e inteligencia por la cual, el aparato represivo militar, gestionó y administró el disciplinamiento y la desaparición de los cuerpos. Agrega que lo que escaceó no fue tanto la voluntad como si el acceso a las tecnologías de registro, por lo que, un sector reducido pudo hacerse de los medios de producción que documentaron lo que hoy nos llega como inscripciones retacadas, dispersas y asistemáticas: tal es el caso de la videograbadora de la mamá de Katja Alemann que, según comenta Seedy, registró Cemento desde los cimientos. Esto mismo recuerda María Moreno en una reseña sobre la exposición *Escenas de los ochenta*, (2003/2004) Fundación Proa, publicada en *Página 12*:

“Porque sucede que en la época nadie tenía cámaras de video; nadie salvo Marie Louise Alemann, que parecía estar vestida de astronauta, era más onda vanguardia Berlín y filmaba rarezas minimalistas con ese aparatito que costaba por lo menos medio Parakultural” (Moreno, 2003)

² Entrevista realizada a Seedy González Paz, en el marco de esta investigación, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en septiembre de 2017.

La actualidad de estas inscripciones, desperdigadas, precarias y escasas resuena en las prácticas de quienes investigamos los ochenta e imprime sus faltas e intermitencias como dimensiones de análisis que instan a problematizar críticamente la teoría y las estrategias metodológicas. No obstante, cuando la cualidad de un registro discontinuo si permuta en rareza, demora instantes reconvertir lo raro en exotismo rentable, a lo que se agrega el tenor político de la práctica artística y su documentación traducidos como valor de cambio, por lo que, desde estas coordenadas neocoloniales se reanuda una práctica de neoexplotación o extractivismo cultural (Varas, 2017) que aviva la disputa celosa con que coleccionistas e instituciones públicas y privadas, batallan por la propiedad de los Archivos del Cono Sur que, en su actualidad, equivalen a verdaderos botines cognitivos (Red Conceptualismos del Sur, 2010: 36). La imagen de un drenaje cultural que desmantela archivos, bibliotecas y fondos personales (Tarcus, 2004/2005) y que caracteriza la fase actual del capitalismo cognitivo, instala la urgencia por configurar políticas de estado que diseñen, desde la sanción de un cuerpo legal y su implementación efectiva, prácticas y procedimientos orientados a suministrar infraestructura y principios estandarizados de acceso y consulta pública (Nazar, 2014)

Al momento en que los cuerpos aterrorizados por la Última Dictadura Cívico-Militar agencian prácticas inéditas de reclamo colectivo por la aparición física de los detenidos-desaparecidos --tácticas caracterizadas por poner el cuerpo por el otro violentamente ausentado-- (Bruzzone et al., 2008), comparece el ejercicio de otras formas moleculares de resistencia (Lucena et al., 2014) que reúnen a los cuerpos paralizados por el terror, pero también movilizados por el deseo de otras existencias, en cuya acción efectiva y afectiva interrumpen la continuidad de un pasado reciente anclado en la inmovilidad del trauma, e inauguran el lugar para la risa, el movimiento desenfrenado de los cuerpos, la poesía panfletaria y la agitación de todo aquello que las maquinarias de disciplinamiento social y moral mantuvieron y mantenían aún aquietado. Con frecuencia estas prácticas se insertan en el trazado de una geografía under, etiqueta que fue objeto de desacuerdos pero también de significativas convenciones absorbidas por la academia.

Deseamos enfatizar que, durante los ochenta, la producción e invención de otras estrategias de intervención y activación poética y política al servicio del cuerpo y la producción singularizante de subjetividades sexo-genéricas, enuncia y practica cuerpos desencajados de la matriz heteronormativa de la memoria que, en su producción, deshacen la idea “de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (Butler: 28, 2002) a la vez que hacen de ciertos afectos una agencia profundamente performativa (Macón, 2013)

En el ejercicio de documentar las poéticas del cuerpo se cifran otras dimensiones del problema que añaden a lo improbable de estos fondos documentales la cuestión que interroga qué es lo archivable de un cuerpo (Carvajal, 2010), qué aspecto de su existencia delega en la estructura del archivo, a la vez que exhibe significativas resistencias, que repone como indicios de instancias en que desborda al archivo y le imprime sus propias lógicas, por las cuales desmantela sus formas rígidas, desarma sus inventarios y propone conservar algo de su naturaleza incómoda, refractaria e inasumible (Carnevale et al., 2015) como un modo específico de producir archivo, sin anclararlo a su valor expositivo (Garbatzky, 2014:321). Con distintas intensidades los cuerpos ejercitan desobediencias o se solidarizan con el archivo, negociaciones que difieren de interpretar esta relación en los términos de una resistencia irremediable que coloca a estas prácticas en el lugar de objetos esquivos, que a toda vista rechazan ser documentadas, pues su naturaleza reside en ser acciones que concluyen y mueren al mismo tiempo (Phelan, 1993; Dubatti, 1995).

Nos pronunciamos ante la fijeza de esta posición para decir que el estatuto efímero de las prácticas del cuerpo no contiene de por sí la pérdida y lo irrecuperable como destinos inminentes, claros y distintos, pues ciertas zonas de estas acciones corporalizadas logran, no sin dificultades, sortear su ingrátida y lábil permanencia para grabarse en un soporte que, aunque borroso, visualizable por segmentos, casero y precario, pulsa por restituir partes de una memoria que no aspira a ser completa y sistemática, pues, si algo sabemos del recuerdo es que contiene el retorno pero también y medularmente el olvido y las fallas de la memoria (Red Conceptualismos del Sur, 2010: 36; Jelin, 2001).

En el trazado de la falta, lo esquivo y lo precario, aspiramos a configurar la pregunta que tensiona los lugares del archivo e interroga las formas por las cuales la memoria de un cuerpo se imprime presionando sobre la superficie de otro cuerpo material en el que delega su existencia por lo que autoriza a aquella inscripción a revelar y reiterar su huella nítida o imprecisa. Sabemos que lo que el soporte devuelve de un cuerpo no es una replicación exacta, pues la economía del registro se cifra más bien en el desplazamiento, en la producción de un resto, en las acciones por las cuales un dispositivo exhibe o encubre, lo que a toda vista o a toda opacidad, contiene y autoriza como recordable. Lo que se documenta, lo que se registra es una zona estrecha, retaceada que no devuelve la integridad sino más bien acentúa su entidad de parte, de trozo de lo que aconteció, e ingresó al archivo, que “sobrevive mientras que aquello de lo que es archivo desaparece” (Carvajal, 2010: 50)

Lo que confeccionamos en la obstinación de estas inquietudes es la pregunta por ¿qué prácticas de archivo le corresponden a la dimensión precaria, errática y desobediente de los documentos de los cuerpos disidentes? Entendemos que existen modos diferenciales de producir archivo, por lo que, registrar y reunir los signos (Goldchuk, 2013) contiene una forma específica de distribución de lo visible y lo invisible, que señala la urgencia por preguntar qué imágenes devuelve el archivo, en particular, qué imágenes es capaz de restituir o enterrar el tan mentado arkeion derridiano, aquel cimentado por el principio de la ley de un nombre y de un hombre, no casualmente, donde el domicilio aloja una verdad de la que desborda el resto, un fuera del archivo, sin inscripción y sin memoria. Las tecnologías que devuelven a estas imágenes y las hacen inteligibles o ilegibles participan silenciosa aunque poderosamente en la gestión y administración del recuerdo.

El reenvío de estas preguntas hacia el Museo Casa Batato Barea (1992-2013) configura la posibilidad de desarmar progresivamente esta madeja e interpretar críticamente qué es lo que la singularidad de este caso aporta para pensar modos de archivar la memoria frágil y dispersa de los cuerpos desde las coordenadas que trazan sus potencias poéticas y políticas.

Archivero clown travesti literario

La tendencia a hacer de sí y de sus prácticas archivo es lo que resuena como una de las imágenes que, con intensidad, devuelve a la figura del *archivero* clown travesti literario, atravesado por un excepcional mal de archivo (Derrida, 1997) que derramó en la redacción de un diario donde listó cada una de sus presentaciones (Noy, 2002; Garbatzky, 2013; Amichetti, 1995), la recolección de los recortes de publicaciones periódicas que lo nombran, que convirtió en pegatinas que adhirió a una baulera², el pedido reiterado a sus amigos y familiares por registrar sus numeritos, el registro legal de su nombre (Batato) y sus

² Fernando Noy dedica el último capítulo del libro “Te lo juro Batato” (2001) 2006 a los recortes, capítulo que denomina “Pastiche mediático” pp. 171-175.

historietas, la confección casera de sus vestuarios, accesorios y objetos batatáticos³, y la oportuna entrega de todo aquello a su madre, rebautizada por Batato como Nené Bache.

Lo que atraviesa la donación del material es la urgencia de una existencia seropositiva que, en Batato, significó no sólo intensificar el caudal de sus prácticas --hacia fines de los ochenta y principios de los noventa--, sino prefigurar el destino de lo que meticolosa y artesanalmente confeccionó como su archivo personal. Haciendo uso de la premisa del archivo, por la cual, éste significa a un tiempo la emisión de un resto, incendió el material que consideró desechable y pronunció una frase que se amplifica y dispara a Nené “Lo que queda es lo que sirve”⁴. Quizás consciente de la dimensión performativa de la palabra y en particular de la promesa, le hizo prometer a su madre que iba a conservar sus cosas y que además escribiría un libro sobre su vida⁵.

Batato Barea muere el 6 de diciembre de 1991. Al año siguiente, el 30 de abril cumpliría 31 años. La celebración de su cumpleaños es el acontecimiento que inaugura al Museo Casa Batato Barea. Nené envió invitaciones a 31 invitados, todos ellos concurren al agasajo, y para su sorpresa hubo una torta de tergo-pol --en otras versiones pudo ser una de lata de dulce de *batata* [ver Fig. 1]--, se repartió licor de eunuco, receta del Clown Travesti, se miraron videos, y sin lugar a dudas, Batato vociferó en boca de todos. Éste será el primero entre muchos homenajes realizados en torno a la figura de Batato Barea.

Lo que produce a este museo-casa no es una lógica anclada en la especulación con los procesos de gentrificación, en la que se inscriben un número significativo de museos de arte contemporáneo (Laseca, 2015); lo que singulariza su gesta y le imprime un carácter diferencial es la dimensión productiva de los afectos, su potente capacidad para configurar las prácticas sociales; en esta clave se desmienten las versiones que repliegan su eficacia al ámbito de lo íntimo y lo privado (Macón, 2013). Tal fue la lógica afectiva que sostuvo al Museo Casa durante 21 años, cuando, en 2013, se vió obligado a clausurar sus actividades al no percibir ningún otro tipo de financiamiento que el aportado por la familia y Seedy González Paz, actual albacea del fondo documental. En su actualidad, el Archivo Batato Barea permanece alojado en un domicilio particular, como entidad de consulta e insumo de exposiciones y publicaciones.

La excepcionalidad que se predica del Museo Casa Batato Barea (Garbatzky, 2013) se mueve entre una lectura que ve en lo inédito una práctica sin réplicas --nos referimos a la producción de archivo de los cuerpos durante los ochenta-- y que, al focalizar en este atributo, no profundiza en otras dimensiones del problema. En los términos en que pensamos lo que atraviesa al archivo, la domiciliación museal, por sí sola, no repara la fragilidad de las prácticas que conserva, ni resuelve el problema de las agencias sobre una memoria lábil y dispersa, errática y borrosa.

El Museo Casa Batato Barea se localiza en las antípodas del museo moderno, y del “blanco Ala” del Malba, según menciona una publicación en la *Revista La mano* (Halfon, 2008); su inclinación por la tipología museo-casa, por otra parte, lo vuelve un blanco fácil de la crítica

³ Los objetos batatáticos incluyen accesorios que Batato confeccionó y juguetes de infancia, ambos utilizados durante sus numeritos.

⁴ Publicaciones académicas, libros y testimonios sobre Batato reponen esta frase, con variaciones y palabras alternativas, en algunos casos.

⁵ El cumplimiento de esta promesa da origen al libro escrito por Nené “*Batato. Un pacto impostergable*”(1995) Buenos Aires: Edición de la autora.

especializada y ciertas narrativas hegemónicas de la historia del arte que, con frecuencia, tildan el formato por su pasividad doméstica y la ausencia de recursos curatoriales (Dourron et. al, 2014). No obstante, las menciones al museo desbordan la ley de un nombre único y, como en Batato⁶, multiplican sus denominaciones, entre ellas, *Batatópolis*, deudora de la retórica añorada pero mordaz, con que Fernando Noy desliza sus neologismos, en esta oportunidad, al grito de “No es la casa de Batato ¡es el templo de Batato!”⁷.

La piel que archivo

Los registros que documentan las primeras configuraciones del museo [ver Fig. 2] reponen un montaje digno de un Warburg barroquizado: paneles que desbordan de fotografías que transitan con desparpajo entre el álbum familiar, los Peinados Yoli y el Clú del Claun, los numeritos junto a Urdapilleta y Tortonese, recortes de prensa, panfletos y afichetas fotocopiados, cortinas de plástico, objetos batatáticos, cartas y retratos de Batato. La iluminación claroscuro del altillo interrumpe algunas zonas de la imagen que, entre borrosas e ilegibles, se adhieren como stickers a la marabunta de este pastiche; en la poética recargada y la economía del detalle aplicado en cada pieza documental sobrevive, por partes, un retazo, un reborde arrugado de la potencia poética y política corporalizada de los ochenta.

Una nueva diagramación del museo [ver Fig. 3, 4 y 5] incorpora la reproducción del retrato que le realiza Marcia Schvartz a Batato, obra que integró la instalación *Tomando el té con Batato* (1989)⁸, un busto de cemento que inmortaliza el rostro del clown travesti literario, una versión en pequeña dimensión de la obra de Omar Schiliro *Batato te entiendo* (1993), vestuarios enmarcados, la estampita de San Batato, una estrella realizada en papel brillante, coronada por el nombre de Batato escrito en glitter, piezas que, en su efecto de conjunto celebran con desenfado una poética batatesca (Bevacqua, 2013) que transita con singular plasticidad entre modos de inteligibilidad darks, kitsch y trash, formas de ver y mirar que se recomponen y reaniman en la confección de un museo que afecta y se deja afectar por la dimensión de las poéticas que registra.

Lo que adjetiva a este mejunje batatesco es, en la voz de Seedy, “una versión salvaje del museo”⁹, mención que reenvía hacia lo que, al principio de este trabajo, se cifra en el archivo prolijo imaginado por Gasalla, una versión improbable aunque sintomática de las imágenes que desata un concepto archivado de la palabra archivo, parafraseando a Derrida, cierre que obtura la posibilidad de pensar el modo en que las prácticas y los afectos que a estas movilizan, dan forma al archivo, le imprimen sus lógicas, anárquicas, insubordinadas, burocráticas, entre otras.

“*El goce no se registra*”, clama Daniel Molina (Molina en Moreno, 2003) sin embargo, si no hay huella posible, si no existe materialidad capaz de retener un trozo de aquello que se desvanece ¿qué historia y qué memoria del goce puede escribirse?, ¿la del cuerpo en cuya

⁶ Billy Boedo, Batato Barea, Batata, Sandra Opaco son algunos de los nombres que utilizó el clown travesti literario para renombrarse

⁷ Fernando Noy citado por Seedy González Paz en una entrevista realizada en el marco de esta investigación, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en septiembre de 2017.

⁸ La pintura de Schwartz formó parte de la instalación y performance “*Tomando el té con Batato*” (1989) realizada en el marco de la exposición colectiva “Los ochenta en el MAM”. La performance integró a Batato -- ataviado con el vestuario exacto de la pintura-- y a Nené Bache, y consistió en que ambos tomaran el té frente al retrato dentro del Museo de Arte Moderno.

⁹ Entrevista realizada a Seedy González Paz, en el marco de esta investigación, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en septiembre de 2017.

piel se archivan estas marcas?. En este sentido, los implantes de aceite industrial que Batato se injerta en su cuerpo impropio a principios de los noventa son a un tiempo el equivalente precario --pegó las cicatrices con poxiran-- y audaz, del cuerpo circunciso en Derrida. Estas inscripciones se graban e imprimen en los cuerpos y en las pieles, cuerpos que son, evidentemente, soportes efímeros de memoria, por lo que, se instala la urgencia por transferir aquellas marcas a otros soportes, prótesis de la memoria (Derrida, 1997) en las que se graba, indeleble o frágil, aquello que encomienda un cuerpo.

Las transferencias entre soporte y soporte indudablemente contienen la pérdida, el desplazamiento, y el retaceo como operaciones que afectan lo que al desgrabarse y reimprimirse en otra exterioridad extravía parte de los sentidos que lo animaban mientras habitaba otra piel. Los VHS que conserva el museo, registros de los numeritos de Batato, como solía nombrar a sus presentaciones, fueron transferidos a formato digital por Seedy, advertido de la obsolescencia que acecha la vida útil de estos dispositivos de reproducción. La política fue conservar el barrido y la resolución borrosa de la imagen, y las etiquetas escolares que usó Batato para rotular los videos, como indicios de un modo de registrar, singularmente atravesado por la poética precaria, linder a lo casero, el equívoco, lo por momentos inaudible, y lo que intermitentemente entierran y desentierran estas imágenes.

Por otra parte, si la vitrina aspira a encubrir su evidencia, al amparo de una superficie que, por transparente, se prefigura neutral y desideologizada, los materiales que exhibe el Museo Casa Batato Barea se comprometen en la operación contraria y exhiben e incluso exageran las tecnologías que los dan a ver: “[...] al principio todo era mucho más precario: se pegaba en la pared con cartón y cinta y después se ponía arriba celofán” recuerda Seedy (Seedy en Halfon, 2008).

Las vitrinas de celofán refractan una poética que exaspera el recurso al material menor, y en este sentido producen tanto como exhiben el acontecimiento. La vitrina infranqueable combate miradas ávidas de entrar en contacto con la materialidad de lo archivado, frágil al manoseo, negado al tacto. La pregunta por cómo restituir la tangibilidad de lo que, al entrar en contacto con el cuerpo, devuelve retazos, desentierra zonas de una memoria, es lo que inquieta a imaginar formas de palpar lo que se nos aparece como una experiencia vaporosa, que se nos escurre entre las manos. Preferimos, en principio, que se escurra entre las manos, y no discorra sólo en la contemplación de la vitrina.

En torno a la exposición *Escenas de los ochenta* (2003), María Moreno sostiene que coexisten allí dos modos de formular el régimen escópico de la época: “[...] en Escenas de los ‘80, la política está separada de la política estética y viene en blanco y negro” [el subrayado es nuestro] (Moreno, 2003); Moreno hace referencia a la paleta acromática que encorseta la historicidad de las Madres de Plaza de Mayo y el Siluetazo, a la vez que deja pendiente una definición de la inscripción histórica y cromática de lo que se aparece como resto, un resto que se derrama de los ochenta, ¿a todo color quizás? en los cruces entre arte y política. En estos reenvíos resuena la pregunta por la producción diferencial de las memorias, el lugar de una inscripción y las tecnologías impresoras que resuenan sobre el cuerpo de aquella impresión, lo etiquetan y le predicen su destino como documento histórico o fetiche.

En la opción por engrosar el trazo de una materialidad precaria se cifra una operación de equivalente inyección de sentido. La exposición que actualmente reúne a Berni, Peralta Ramos, Marrone y Batato en la *Galería Cosmocosa* y se titula *El país es la memoria* (2017) repone como instalación, lo que Batato confeccionó para la obra *Los perros comen huesos* (1986); entre la parafernalia casera se consigna un cáliz de papel glacé y una ostia

desplegable [ver Fig. 5] donde Batato inscribe y denuncia a miembros de la cúpula de la iglesia como activos cómplices de la Dictadura. En 1994 Nené encarga al escultor Eduardo Duarte la realización de un busto de cemento [ver Fig. 6] a partir de una impresión del rostro de Batato, obra que formó parte de la exposición permanente del museo. Entre estas piezas se distiende por una parte, la memoria de un cuerpo que se imprime y se conserva igual a sí mismo, y la impronta de otro cuerpo de papel que, para nuestra sorpresa se conserva tras 21 años, y cuyo estatuto frágil y delicado no aplaca la intensa denuncia que se obstina en devolver al presente y a otros episodios como el ataque que profirió contra Batato el padre Lombardero, cuando el clown travesti se puso tetas y las lució públicamente.

Archivos que no archiven

Archivar la memoria de un cuerpo activa la lógica de la sospecha. Desde lo inasible de un goce que no se registra, a lo que cabría oponer la pregunta ¿sólo el trauma se documenta?, pasando por las resistencias que estas memorias le imprimen al archivo, productivizando sus fallas, sus faltas y sus zonas borrosas como inscripciones que demandan desarchivar el concepto archivado de la palabra archivo. Las imágenes que devuelve el Museo Casa Batato Barea configuran la visibilidad de un registro improbable, que escasea y deambula, y que en este trabajo nos obstina en interrogar las formas por las cuáles ciertas zonas de esta memoria se graban en un soporte frecuentemente precario y expuesto a su propia ruina.

Musealizar las memorias sexo-políticas de la postdictadura puede significar a un tiempo desmovilizar su potencia crítica, a la vez que estas poéticas del cuerpo pueden contribuir a desajustar las lógicas que aquietan al recuerdo, agenciando, en este sentido, potentes críticas en materia de políticas de archivo. Lo que un cuerpo le imprime a una institución puede tanto como el modo en que aquella institucionaliza al cuerpo. El archivo reunido por Batato Barea no devuelve una operación individual, más bien se inscribe en la emergencia de otros modos de dar forma a la inteligibilidad del recuerdo, de unos cuerpos que supieron inscribirse en la complicidad tramada por la fuerza performativa de los afectos. Este trabajo desea constituirse en una pequeña contribución para pensar modos de archivar y archivarnos sin que nos archiven en el intento.

Bibliografía

- Amichetti, María Elvira (1995) Batato. Un pacto impostergable (Buenos Aires: Edición de la autora)
- Amigo, Roberto 2008 “80/90/80” en *Ramona* n° 87 (Buenos Aires)
- Battistozzi, Ana María (2011) *Escenas de los 80. Los primeros años* (Buenos Aires: Fundación PROA)
- Bevacqua, Guillermina 2013 “No se archive. Publíquese. Batato Barea: archivos de democracia” en *I Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades. VIII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas del CIFFyH. “Perspectivas y debates actuales a 30 años de la democracia”* (Córdoba), noviembre de 2013.
- Butler, Judith (1993) 2002 “Cuerpos que importan” en Butler (Comp.) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Buenos Aires: Paidós)
- Carvajal, Fernanda (2010) “Encarnar el archivo. Notas sobre archivos y artes del cuerpo”, en Macarena García Moggia (cord.) *Archivo. Prospectos de arte*. (Valparaíso: Centro de Documentación de las Artes Índice)

- De Rueda, María 2010 “Archivo, memoria y contemporaneidad. Reflexiones sobre estos conceptos en el marco de la Investigación Las Artes en la ciudad”, *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (La Plata) 2010.
- Dourron et al. 2014 “Casa-museo Ricardo Rojas” en *Momento Plástico. Periódico de Arte* (Buenos Aires) Año 2 N°6
- Carnevale, Graciela et al. (2015) *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale* (Santiago de Chile: Ocho libros)
- Ciliberti, Pablo et al. 2007 “Batatópolis” en *Revista Abasto* (Buenos Aires) N° 84
- Colombino, Lía 2014 “Desalmidonar los párpados. Estrategias para afectar y dejarse afectar por el archivo” en *Seminario de Poéticas y Políticas de Archivo. Estrategias de activación, interpelaciones y reinenciones críticas* (La Plata) noviembre de 2014.
- Davis, Fernando et al. (2014) “Desobediencia sexual”, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Buenos Aires: UNTREF)
- Derrida, Jacques 1997 (1995) *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta)
- Didi-Huberman, Georges (2012) “El archivo arde” en Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (Eds.) *Das Archiv brennt* (Berlin: Kadmos)
- Dubatti, Jorge (1995) *Batato y el nuevo teatro argentino* (Buenos Aires: Atlántida)
- Garbatzky, Irina 2014 “El archivo como productor: el lugar del uso en El deseo nace del derrumbe de Roberto Jacoby” en *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (Porto Alegre) Vol. 21 N° 40
- Garbatzky, Irina (2013) *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora)
- Garrote, Valeria 2013 “La estrategia de la alegría en los colectivos artísticos de la Dictadura y Post-dictadura en España y Argentina (1973-1989)” Tesis de Doctorado (New Brunswick, New Jersey) Disponible en <http://dx.doi.org/doi:10.7282/T3H70CVX>
- Goldchluk, Graciela (2013) *Palabras de archivo* (Rosario: Ediciones UNL- CRLA)
- Halfon, Mercedes 2008 “Un museo salvaje. Batatópolis” en *Revista La Mano* (Buenos Aires)
- Jelin, Elizabeth (2001) “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?” en Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, (España: Siglo Veintiuno editores)
- Macón, Cecilia 2014 “Sentimus ergo sumus. El surgimiento del ‘giro afectivo’ y su impacto sobre la filosofía política” en *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, (Buenos Aires) Vol. 6, N° 2. Disponible en <http://rlfp.org.ar/wp-content/uploads/2013/07/Sentimus-ergo-sumus-Cecilia-Macon.pdf> [septiembre de 2017]
- Moreno, María 2003 “La generación del ochenta” en *Suplemento Radar*, Página 12 (Buenos Aires)
- Nazar, Mariana 2014 “Información, archivos y acceso: Sistemas de gestión de la información implementados en América Latina” en Natalia Torres (comp.) *Hacia una política integral de gestión de la información pública. Todo lo que siempre quisimos saber sobre archivos (y nunca nos animamos a preguntarle al acceso a la información)*, Ciudad Autónoma de (Buenos Aires: Universidad de Palermo)

- Noy, Fernando (2001) 2006 *Te lo juro por Batato* (Buenos Aires: Libros del Rojas)
- Laseca, Roc (2015) *El Museo Imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda* (Santiago de Chile: Metales pesados)
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008) *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo)
- Lucena, Daniela (2014) “Estrategia de la alegría” en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Buenos Aires: UNTREF)
- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance* (Londres: Routledge)
- Pittaluga, Roberto 2007 “Notas a la relación entre archivo e Historia” en *Políticas de la Memoria*, (Buenos Aires) N°6/7.
- Red Conceptualismos del Sur (2010) “Estado de alerta (23102009)” en Macarena García Moggia (cord.) *Archivo. Prospectos de arte*. (Valparaíso: Centro de Documentación de las Artes Índice)
- Tarcus, Horacio 2004/2005 “¿El drenaje patrimonial como destino? Bibliotecas, hemerotecas y archivos argentinos, un caso de subdesarrollo cultural” en Sebastián Scolnik (cord.) *Revista La Biblioteca* Vol. 1 N°1
- Varas, Paulina et al. 2017 “Conferencia sobre la metodología de construcción de la plataforma digital del Archivo Guillermo Deisler” en 3era Jornada de Trabajo sobre Políticas de Archivo en Arte CeDoc Artes Visuales, Santiago de Chile, 31 de Agosto 2017

Anexo de imágenes



Fig. 1. Registro fotográfico de torta realizada con lata de dulce de batata por Nené para cumpleaños de Batato, s/f. Cortesía de Seedy González Paz. Archivo Batato Barea



Fig. 2. Registros fotográficos del Museo Casa Batato Barea s/f, Cortesía de Seedy González Paz. Archivo Batato Barea.



Fig. 3. Registro fotográfico del Museo Casa Batato Barea s/f, Cortesía de Seedy González Paz. Archivo Batato Barea.



Fig. 4. Registro fotográfico del Museo Casa Batato Barea s/f, Cortesía de Seedy González Paz. Archivo Batato Barea.



Fig. 5. Registro fotográfico de la exposición *El país es la memoria* (2017) Galería Cosmocosa. Vestuario y escenografía producidos por Batato para la obra *Los perros comen huesos* (1986). Álvarez, Lucía, 2017



Fig. 5. Busto de cemento producido a partir de una impresión del rostro de Batato por Eduardo Duarte (1994) Cortesía de Seedy González Paz. Archivo Batato Barea.