

La política de la voz. Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989).

Garbatzky, Irina.

Cita:

Garbatzky, Irina (2012). *La política de la voz. Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989)*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-088/53>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edCO/Sq4>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

La política de la voz. Batato Barea en *Lo que el viento se llevó* (Buenos Aires, 1989).

Irina Garbatzky
Universidad Nacional de Rosario / CONICET

Resumen

La performance poética que Batato Barea realizó en la presentación de la galería del Rojas, en 1989, para inaugurar la muestra de Liliana Maresca *Lo que el viento se llevó* colocó en primer plano aquello que Mladen Dolar (2007) denominó como “política de la voz”. El uso paródico que hizo el clown-travesti-literario respecto de la historia de la declamación de poesía estableció diferentes modos de fuga de aquella corporalidad rígida, proveniente de los procesos de homogeneización de la lengua de comienzos del siglo XX y reiterada como emblema del disciplinamiento de los cuerpos durante el período dictatorial. El poema recitado, -“Sombra de conchas” de Alejandro Urdapilleta- y la performance de Batato Barea hacían entrar, a través del repertorio gestual histórico de la declamación de poesía, nuevos posicionamientos sobre la subjetividad, teniendo como horizonte la puesta en primer plano de la teatralidad en distintas artes durante la posdictadura argentina. Paralelamente, junto a la escucha de esta voz paródica, puede rastrearse, en las performances del clown y del grupo *Las coperas*, un registro ambivalente, que absorbía los tonos imaginarios que la literatura ya había volcado sobre sí para ese entonces.

Palabras clave

performance – declamación – teatro argentino contemporáneo – poesía argentina – posdictadura argentina

La galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas se inauguró, en 1989, con una performance de Batato Barea que abrió la muestra de Liliana Maresca, titulada, melancólicamente, *Lo que el viento se llevó*. La instalación de Maresca estaba compuesta por sombrillas rotas, mesas y sillas esqueléticas esparcidas por la sala, junto a bloques de cemento; ruinas del Galeón de oro, un recreo del Tigre devastado en los años setenta.¹ Batato recitó el poema “Sombra de conchas”, de Alejandro Urdapilleta.² Envuelto en el traje de declamadora, la

¹ Algunas descripciones pueden leerse en Battistozi 2008, Moreno 2003 y Lauría 1997.

² Publicado en Urdapilleta, Alejandro (2008): *Vagones transportan humo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. 3ª edición. SOMBRA DE CONCHAS// Conchas con olor a teatro/ camarines con olor a concha/ ¡conchas! ¡conchas!/ Breteles de corpiños y caireles/ copa va copa viene/ y el bulto magno que me enceguece/ desde tu entrepierna almibarada/ gloria de tu bragueta/ parsimonia de transeúntes/ carroña que masco/ y leche/ y al final telones/ y cenitales/ pelucas de pétalos/ alas de cuarzo/ bambalinas en el alma/ rímel en el culo/ 130 putos frente a un espejo/ todos descuartizados/vocación de concha/ ¡conchas! ¡conchas!/ Libre albedrío/ y una montaña/ y atrás el fuego/ y la huella de tu chupón en mi nalga cruda/ medialuna de árabes/ matanza de chinos/ saqueos de fiambrierías/ 4 conchas que arrastro con mi changuito/ más 5 que llevo puestas/ son 9 conchas/ leche condensada/ pan lactal/ y esperma/ como un pulpo esa concha enorme/ se va acercando/ ya cubre todo el Parque Lezama/ ¡conchas! ¡conchas!/ Potras de crines blancas/ cayendo en los precipicios/ ¡conchas! ¡conchas!/ Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes/ conchas que se derriten/ conchas ruborizadas/ conchas famosas/ ¿concha peluda?/ ponele spray/ y atrás de todo mi muerte negra/ dientes de raso/ pestañas grises/ aplausos para las conchas/ ¡vivas y vítores y clarines!/ aplausos para el deseo/ como una baba/ aplausos para la luna/ que tiene concha/ aplausos para el becerro/ y el vellocino de oro/ y para tu concha/ tan elegante/ tu concha de firmamento/ de algarabía/ y de sentimiento/ ¡aplausos para la concha de tu madre!/ ¡y para la de T...M... que todavía ruge!/ aplausos para mil conchas de camarines/ conchas postizas/ conchas de llantos/ conchas de risas/ conchas que crujen/ conchitas diminutas liliputienses/ y grandes conchones profundos/ ¡en fin!//

túnica y el tocado blancos, con un largo collar y extrayendo el poema de un baúl antiguo, el clown comenzaba a recitar pausadamente, con el mentón apuntando hacia arriba, utilizando la mano libre para acentuar las palabras, una pierna delante de la otra hasta subir el brazo derecho, en un movimiento firme, como si siguiese al pie de la letra las lecciones de los manuales de declamación. “La actitud de todo el cuerpo”, decía, por ejemplo, Juan Marzal en *La declamación académica*, de 1918, “debe ser noble y varonil” (54-55); la pronunciación, agregaba García Velloso en 1926, “no ha de ser defectuosa; convendría que el orador no tenga defectos en sus dotes físicas [...] que los movimientos de la boca, los ojos, etc., no sean violentos y sí que estén conformes con lo que se diga [324-328]”.

La declamación como práctica enmarcada en la homogeneización de la identidad nacional, orientada a limpiar las diferencias tonales, fue utilizada por Batato, Urdapilleta y Tortonese, a partir de la enseñanza de los conservatorios de arte dramático, los rituales escolares y sus performatividades identitarias. Si a lo largo del tiempo la declamación había excedido el contexto puntual del aluvión inmigratorio, la impostación de un cuerpo firme y una voz viril, el ocultamiento de los defectos físicos, la neutralidad de los gestos, seguramente aludieron a las tecnologías disciplinarias de un contexto histórico más obvio y cercano (la reciente dictadura, la conscripción militar, la guerra de Malvinas). El fantasma de la declamación era reincorporado con la intención de ser destituido; no obstante, la codificación disciplinaria de la lengua y del cuerpo se desmontaba a partir de su uso.

La función de la parodia fue algunas veces señalada como parte de la ideología “light” del “ochentismo”, desde un punto de vista que tendía a desautorizar lo festivo o desligarlo de su poder corrosivo.³ Ciertamente lo paródico en el clown travesti se acercaba menos al humor intelectual que a la *payasada*, una alternancia de afectos que, según Mijail Bajtín (1974) suponía “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado espiritual, ideal y abstracto” (24). En esa ambivalencia, de lo que se trataba era menos de una celebración irónica y una moral cínica, que de un desbaratamiento proveniente de una idealización. Las remisiones a las poetisas de comienzos de siglo, como Alfonsina Storni o Juana de Ibarborou, sostenían a un tiempo, la admiración y la crítica, la ridiculización y el homenaje; y no sería arriesgado leer, junto a la destitución paródica del espectro declamador, su reutilización, ya no en los términos de una “voz política”, sino en los de una “política de la voz”; es decir, en la diferencia sustancial que se presenta, según Mladen Dolar, entre la asunción de la ley sobre sí misma como voz alta, totalitaria, demandante, y la representación de la ley escrita, que, incluyendo a la voz como algo exterior, en tanto *sonoridad* y no *logos*, precisa de ella para hacerse efectiva (los ejemplos son las instancias del parlamento, la aclamación, la votación). Algunas huellas de este sentido performativo de la voz también podían encontrarse en un repertorio de declamaciones poético/políticas a lo largo del siglo XX, cuyo valor de intervención pública el clown reincorporaba, aun sin citar directamente su archivo.⁴ La performance que inauguró *Lo que el*

¡A la Gran Concha Argentina Salud! (69-71). La performance de Batato Barea puede verse en el video *Frenesí*, video catálogo de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de noviembre de 1994, realizado por Adriana Miranda. Remasterizado y reeditado en DVD en Febrero de 2008, en el museo Castagnino-macro, Rosario.

³ Según Daniel Freidemberg, “juego, gratuidad, inmanencia, amoralidad, atención puesta en la superficie textual y en los procedimientos, revalorización de la retórica, gusto por lo menor y lo trivial, lo ambiguo y lo intrascendente, rechazo de la intensidad y el vitalismo, una moral que positiviza el exceso y la transgresión” (2006:161). Si bien en esta cita el autor se refiere a una serie que comienza en la literatura –aunque incluya algunas publicaciones y los espectáculos del Parakultural–, resulta interesante transcribirla ya que explicita y condensa un grupo de valoraciones sobre las performances de Batato y su grupo.

⁴ La idea de la puesta en voz de poesía como intervención política aparece vinculada a la vanguardia histórica, y podría rastrearse tanto en textos del futurismo italiano, como “La declamación sinóptica” de Filippo Marinetti como concretamente en las lecturas públicas que llevaron adelante algunos de los poetas latinoamericanos que participaron en la Guerra Civil española, por ejemplo Raúl González Tuñón. Tomo la noción de *repertorio* del trabajo de Diana Taylor, *The archive and the repertoire*, que permite conciliar

viento se llevó, operó entonces a través de dicha apropiación, entre lo laudatorio y lo educativo, para hacer entrar en ese registro a las “conchas con olor a teatro”. Mucho antes de llegar al grito “A la Gran Concha Argentina, salud!” Batato ya había desmoronado, paródicamente, la tarea patriótica de la declamación escolar.

Teatralidad, política, poesía

Podríamos pensar la performance de Batato en el horizonte de una articulación entre teatralidad, poesía y política reabierto por Néstor Perlongher en su recital de “Cadáveres”, en el Teatro San Martín, alrededor de 1984. Aquella escena, carente de datos y fechas exactas, sustraída de los registros, y sin embargo, -o tal vez, justamente, en virtud de dicha sustracción-, insistente en la memoria, casi mítica, podía figurarse como un acontecimiento, una irrupción que visibilizó un enunciado indecible respecto del mundo de la apertura democrática, aquél que sobre la articulación poesía/política sobreimprimía el binomio política/sexualidad, pero tal vez algo más: la articulación política/poesía/teatralidad. La escena de Perlongher puede observarse como la apertura de un proceso subjetivador, que conjugó las tensiones entre cuerpo y teatralidad, vocalidad e intervención pública, y que permitió poner en relación una serie de performances poéticas durante el retorno a la democracia.

A pesar de su carácter ritual, la “política de la voz” no reside enteramente en la pronunciación; su eficacia se encuentra en una fuerza de interpelación subjetiva que circula entre lo dicho y el decir. La política de la voz supone aquellos procesos subjetivadores no sólo referidos a una obediencia a la ley, sino, y sobre todo, los que responden a un aspecto no audible de la voz, que igualmente se juega en su materialidad. Dice Dolar: “la voz no sonora de la pura enunciación, [...]: la enunciación a la que hay que proveerle el enunciado, [...] algo que no podemos simplemente asumir mediante el cumplimiento y la sumisión, sino algo que demanda un acto, una subjetivación política, que puede tomar muchas formas diversas” (2007:147).

Es por ello que para escuchar, sería preciso, a un tiempo, oír y desprenderse de las vicisitudes técnicas de la vocalidad. Para fisurar la voz nítida y rauda de la declamación como performance de la identidad nacional, Batato incorporaba, ambiguamente, en el tono suavizado o escolar, un elemento ronco semi-audible, un rugido soterrado que reverberaba entre las vocales abiertas y la pronunciación de la erre. La voz viajaba de la exaltación y el suspiro hacia un desborde gutural, de manera que ambos resonaban en la agresividad llevada hasta la “puteada” (“¡Aplausos para la concha de tu madre!”).

Es cierto que se trata de una vocalidad difícilmente apresable, ya que transita casi por debajo de la parodia declamadora, pero repercute en el oído, sobre todo si la comparamos con la dulzura de la voz de Fernando Noy o la rudeza de Urdapilleta. Esa condensación, que en el clown se figuraba en la tensión entre la máscara neutra del rostro y la exacerbación del cuerpo, en la voz trastocaba la exaltación declamatoria y femenina en una contaminación vibratoria y conflictiva.

Se trata, nuevamente, de una contraposición, productiva, de afectos. En una imagen del video que registra la performance, la cámara, en primera fila e inestable a causa de la marejada de

el problema de la memoria declamatoria en una dimensión que afecta expresamente al uso de la voz y del cuerpo. Opuesta al archivo, como modelo de lo perdurable y arcóntico, por “repertorio” Taylor se orienta menos a la idea de un catálogo, depositario del conocimiento (*repertory*), que a una partitura a punto de ser ejecutada: “a stock of dramatic or musical pieces which a company or player is accustomed or prepared to perform” (*repertoire*) (281-282). El repertorio como sustantivo colectivo de las performances elabora un sistema de conocimiento correlativo a la escritura, y si bien su registro no lo reitera, éste se resguarda mediante una serie de codificaciones mnémicas, y es retransmitido a través de acciones, del pasado al presente (24). La idea de una intervención política y pública mediante la puesta en voz de la poesía, especialmente vinculada a los reclamos de las minorías sexuales, pudo verse, asimismo, en poetas como Pedro Lemebel y su “Manifiesto: hablo por mi diferencia” leído en un acto de la izquierda en Santiago de Chile, y la lectura de “Cadáveres” de Néstor Perlongher, a la que hago referencia más adelante.

asistentes que observan de cerca y de frente al artista, toma accidentalmente a una espectadora anónima, que atestigua la performance por detrás, y que nos devuelve, como en un reflejo, su rostro serio. Ocurre que la purpurina blanca, la lentitud de los movimientos en Batato, la neutralidad del gesto y la violencia de su *crescendo*, daban tan cerca de lo serio y lo triste como de lo festivo o lo escandaloso: “Y atrás de todo mi muerte negra”, “Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes”, “Potras de crines blancas/ cayendo en los precipicios”, “130 mariconas frente a un espejo/ todas descuartizadas/ vocación de concha”.⁵ Lo laudatorio de la declamación se trastocaba en elegíaco y nuevamente en laudatorio, siguiendo el camino ambidiestro de las imágenes sardueanas.

Escucho y escribo al mismo tiempo

De todas maneras cabría preguntarse hasta qué punto las posibilidades de la voz provenían solamente de la enseñanza declamatoria y el arte escénico, y si acaso Batato no había “escuchado” lo paródico también en la inflexión oral e imaginaria de las voces de la literatura (Monteleone 2006).

En la edición que armó Omar Serra de las *Historietas obvias* de Batato, en una crónica de Mariela Govea, se menciona:

Con tres personajes de historieta (Araca, Cala y Jaca), Batato Barea armó una revista. Dice Batato: ‘Leí *Las viejas putas* de Copi. Me gustó tanto que a los tres meses estaba dibujando. Yo no escribo —ni quiero escribir—, pero dibujo y escribo al mismo tiempo.’ A partir de personajes ingenuos y de textos que se acercan al haiku, sobre páginas en blanco o sobre fondo de collage, Batato recrea en historietas, poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca y Néstor Perlongher. El criterio con el que trabaja en esta revista es ‘sacar la poesía de los libros’.⁶

“Yo no escribo —ni quiero escribir—, pero *escucho* y escribo al mismo tiempo”: la paráfrasis permite delimitar una segunda modulación de la voz, que no provenía de la declamación y su parodia sino de las entonaciones propias de algunos textos literarios. No se trata de un oído atento a ciertas musicalidades de la poesía contemporánea, —aunque en “Sombra de conchas” resuenen ciertas enumeraciones estrepitosas del neobarroco—,⁷ ni únicamente de su teatralidad subyacente. Me refiero a la puesta en voz que atendía o expandía voces que la literatura ya había asumido sobre sí, como podría pasar, para mencionar las lecturas citadas por el propio

⁵ En la versión publicada en el libro, “mariconas” aparece reemplazada por “putos/ todos descuartizados”, así como las T... y la M... de la escritura corresponden a Tita Merello: “¡y para la de Tita Merello que todavía ruge!” Coloco la primera versión, recitada por Batato, sin saber si era una modificación de él o si fue una modificación posterior de Urdapilleta.

⁶ Las *Historietas obvias* se publicaron en la revista *La Medusa* que diseñaba Seedy González Paz, quien recopiló varias de ellas en un fanzine de 1992 (ahora reeditado por Serra en fotocopias). Batato tomó los versos libremente, sin ninguna referencia al poema ni mucho menos al libro.

⁷ “medialuna de árabes/ matanza de chinos/ saqueos de fiambrierías/ 4 conchas que arrastro con mi changuito/ más 5 que llevo puestas/ son 9 conchas/ leche condensada/ pan lactal/ y esperma”

Batato, con las entonaciones imaginarias de Copi.⁸ Como en el diálogo de las poetisas, en *Tres mujeres descontroladas*:

–Yo te tengo que decir que tu poema, está plagado de rimas. La rima es algo antiguo, antiquísimo. No sé tu edad, ahora... pero... Y a tu poema le falta lo fundamental, ¡el periplo heroico! ¡Eso no está en tu poema! Y es fundamental en un poema que es de poesía actual; porque *ésto* es una cosa muy antigua...

–Bueno, pero escucháme una cosa: lo que yo creo es que está *así* de metáforas. No es la rima solamente.

–Pero ¡¿dónde está la metáfora?! Yo no veo ninguna metáfora.

–¡Vos sos una metáfora!⁹

Junto a la impugnación de la solemnidad y la hipocresía, a través de las caracterizaciones de estas mujeres que compiten con un poema más ridículo que otro, la escucha de las entonaciones imaginarias de la literatura habilitó una puesta en voz tendiente a lo coloquial y lo banal que volvía a condensar el amor y el odio proyectados sobre el espectro declamador. Mientras que el uso desenfrenado de la voz, –del grito a la mudez–, en textos como “La parálitica” o “Las fabricantes de tortas” de Urdapilleta, siempre escenificaba una desigualdad de poderes; en la charla o en el recital del poema como motivo de conversación el diálogo ponía en escena, una vez más, las resonancias de una política de la voz en el insulto “¡Vos sos una metáfora!”, como interpelación que expone, mediante una fuerza imprevisible de lo “literal”, su efecto irrisorio: la metáfora desplazada de lo verbal hacia el cuerpo.¹⁰

De este modo, las parodias poéticas de Batato Barea pudieron diseñarse de acuerdo a dos vías. El retorno declamador, que hacía ingresar, tanto en la impugnación como en la idealización, una voz ambigua y alterna en el imaginario acústico de la voz nacional, junto al deseo de la charla, el tono coloquial y la escucha de las entonaciones imaginarias de ciertas voces de la literatura. En estos pasajes, se cruzaron otros usos de lo oral, como los refranes, los repertorios memorizados y los insultos. Mediante estas excursiones de la voz, las performances de Batato en particular, y del trío en general, funcionaron como una gran caja de resonancia en

⁸ Alberto Giordano (2001:64-72) elabora una hipótesis en torno a la “narración de voces” en la obra de Puig como una “compleja máquina de transcripciones” en la que no hay un sí mismo de la voz o una representación de ella, sino la “presentificación de su escucha”, como último término de las resonancias de las voces en el cuerpo del escritor oyente, del advenimiento de las voces desde el pasado y de la escritura de ese recuerdo. “La máquina de transcripciones por la que el pasado y el presente, la voz y la escritura se comunican, funciona gracias al ejercicio de una facultad que define la perspectiva estética de Puig: su escucha literaria” (65). Habría en esa escucha un proceso de fascinación, una conversión de la voz en imagen: “La escucha literaria es una escucha fascinada, es decir, una escucha de ‘algo que es dado por un contacto a distancia (Blanchot 1992:26), algo que se deja oír en una ‘proximidad inmediata’ pero que deja a la escucha ‘absolutamente a distancia’”. Algo que se realiza imaginariamente en la escucha (la transformación de la voz en imagen de voz) y que la captura, porque se trata de algo que ya no se puede dejar de oír” (72).

⁹ Diálogo de entre Batato y Urdapilleta en *Tres mujeres descontroladas* (1990), donde las mujeres se reúnen en una tertulia literaria. (Transcripción del diálogo en video, cuyo fragmento puede verse en youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=ww4JYb1qQOQ>)

¹⁰ Cabría prolongar un análisis sobre las injurias en los textos de Urdapilleta y en general en las performances del trío, a partir de las observaciones respecto de la performatividad del insulto que realiza Judith Butler en la introducción de *Lenguaje, poder e identidad* (2004). Allí la autora propone cuestionar la libertad soberana de quien efectúa el acto de habla y colocar entre paréntesis las consecuencias directas de sus efectos, instalando un espacio para el fracaso del acto de habla o sus condiciones imprevisibles. Dado que la fuerza performativa del acto de habla no proviene de considerar al acontecimiento como episodio único en sí mismo, sino en relación con una historicidad, la posibilidad de dislocar el lenguaje de odio reside en la apropiación inadecuada de la invectiva. Un ejemplo de esto ha sido la apropiación y reutilización del término *queer* por parte de las minorías sexuales (Ver Butler 2002).

la que reverberaban los procesos de producción de subjetividad de buena parte de las estéticas de los años ochenta.

Bibliografía

- Barea, Batato (2010 [1992]). *Historietas obvias*. Edición de Omar Serra (fotocopias de la compilación hecha por Seedy Gonzalez Paz para la revista *La Medusa*). Rosario.
- Battistozi, Ana María (2008). "Recordando a Liliana Maresca". *Clarín*, 12 de Febrero, *Revista Ñ*.
- Butler, Judith (2002). "Acerca del término queer". *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2004). "Prefacio". *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, Síntesis, 16-78.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Freidemberg, Daniel (2006). "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)". Fonderbrider, Jorge (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires, Libros del Rojas: 145-184.
- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lauría, Adriana (1997). "Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca". *Nartex*, N° 2.
- Moreno, María (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Moreno, María (2003). "La generación del ochenta". *Página/12*, 28 de Diciembre, *Radar*.
- Urdapilleta, Alejandro (2008). *Vagones que transportan humo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- García Velloso, Enrique (1926). *Arte de lectura y declamación*. Buenos Aires, Estrada.
- Lemebel, Pedro (2009). "Manifiesto, hablo por mi diferencia". *Loco afán. Selección de crónicas del sidario*. Buenos Aires, Editorial La página: 83-88.
- Marinetti, Filippo (1916). "La declamación dinámica y sinóptica", pliego, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de marzo de 1916.
- Marzal, Juan (1918). *La declamación académica: teórica y práctica*. Santa Fe, Colegio de la Inmaculada Concepción.
- Monteleone, Jorge (1997). "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, n° 7: 232-236.
- Perlongher, Néstor (1997). "Cadáveres". *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 117-131.
- Taylor, Diana (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Nueva York, Duke University Press.
- Vázquez, María Celia (2007). "Declamación y disciplinamiento de la voz: la enseñanza de la lengua en la Argentina del aluvión inmigratorio" (mimeo. Versión inédita del texto leído en Coronel Pringles en las Jornadas de Declamadoras, Octubre 2007).
- Video *Frenesí*, video catálogo de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de noviembre de 1994, realizado por Adriana Miranda. Remasterizado y reeditado en DVD en Febrero de 2008, en el museo Castagnino-macro, Rosario.
- Tres mujeres descontroladas <http://www.youtube.com/watch?v=ww4JYb1qQQQ>