



**UNSAM**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN



**Escuela Interdisciplinaria  
de Altos Estudios Sociales**  
IDAES\_UNSAM

**Espacios, “contracultura” y yuxtaposiciones disciplinares en  
el arte de los años 80. Un análisis del *underground* porteño a  
través de la figura de Batato Barea**

Tesis para obtener el título de Doctora en Sociología

Directora: Mara Burkart

Co-director: José Casco

Buenos Aires

Noviembre 2021

### ANEXO 3: HOJA DE APROBACIÓN

Espacios, “contracultura” y yuxtaposiciones disciplinares en el arte de los años 80. Un análisis del *underground* porteño a través de la figura de Batato Barea

Marina Fernanda Suárez

Tesis sometida a examen en el Doctorado en Sociología, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctora en Sociología. En Buenos Aires, a los 16 días de Noviembre de 2021

Mara E. Burkart, Doctora en Ciencias Sociales, CONICET/ CIAP- EAyP / UNSAM

José M. Casco Doctor en Sociología UNSAM

\_\_\_\_\_ (Nombre del jurado,  
titulación e Institución a la que pertenece)

\_\_\_\_\_ (Nombre del jurado,  
titulación e Institución a la que pertenece)

\_\_\_\_\_ (Nombre del jurado,  
titulación e Institución a la que pertenece)

Marina Fernanda Suárez.

Espacios, “contracultura” y yuxtaposiciones disciplinares en el arte de los años 80. Un análisis del *underground* porteño a través de la figura de Batato Barea

San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2021- p.

300

Tesis de Doctorado, UNSAM, IDAES, Sociología, 2021.

1 arte y cultura 2 *underground* y posdictadura 3 Batato Barea  
– Tesis.

I. Mara E. Burkart (directora) José Casco (codirector). II.  
Universidad Nacional de San Martín. III. Instituto de Altos  
Estudios Sociales. III Doctorado.

## RESUMEN

Marina Fernanda Suárez

Directora Mara Burkart, co-director José Casco

Resumen de la Tesis para la obtención del título de Doctora en Sociología.

En Buenos Aires de los 80, con la llegada de la democracia, actores y artistas de múltiples disciplinas llevaron adelante acciones muchas veces colaborativas que, con nuevas estéticas, ocuparon espacios sostenidos precariamente y, crecientemente, instituciones culturales. Este movimiento fue catalogado por el público y la prensa como *underground* porteño no sólo por el carácter autogestivo de sus acciones artísticas en espacios a menudo improvisados, sino también por su dinámica oposicional a la cultura hegemónica. En la génesis de esta escena, un actor central y constitutivo fue Batato Barea, quien autodefiniéndose como “clown-travesti-literario”, sostuvo una presencia central dentro del circuito *underground*. Con el tiempo su imagen consagrada se constituyó, en las miradas de sus pares, allegados, la crítica y la prensa como “el gran mito del *underground* de los 80”.

A partir de la trayectoria de Batato Barea, esta tesis analiza las condiciones de emergencia del movimiento *underground*, sus espacios, los cruces disciplinares, el uso del cuerpo, los actores, las redes de colaboración y, por último, el lugar del SIDA y los modos comunitarios de enfrentar a la pandemia que afectó a muchos de sus integrantes. Recorre así el período que se extiende entre los albores de la democracia y 1991, año en que muere Batato Barea. La propuesta implica tensionar entre la trayectoria personal del actor y el contexto cultural. Esto nos permite reconstruir desde una perspectiva sociológica y sistemática los temas mencionados en torno al *underground*; teniendo en cuenta que este artista tuvo una presencia y un gran protagonismo dentro de este movimiento artístico.

Palabras clave: Batato Barea, Posdictadura, *underground*, Buenos Aires, escenario cultural.

## ABSTRACT

In the Buenos Aires of the 1980s, with the arrival of democracy, actors and artists from multiple disciplines often carried out collaborative actions that, with new aesthetics, occupied precariously sustained spaces and, increasingly, cultural institutions. This movement was labelled by the public and the press as “underground porteño” not only because of the self-managed nature of its artistic actions in often improvised spaces, but also because of its oppositional dynamic to hegemonic culture. In the genesis of this scene, a central and constitutive actor was Batato Barea, who, defining himself as a "*clown-travesti-literario*" (“literary-clown-transvestite”), maintained a central presence within the underground circuit. Over time, his consecrated image became, in the eyes of his peers, friends, critics and the press, "the great myth of the underground of the 80s".

Based on Batato Barea's trajectory, this thesis analyses the conditions of emergence of the underground movement, its spaces, the disciplinary crossings, the use of the body, the actors, the collaboration networks and, finally, the place of AIDS and the communitary ways of confronting the pandemic that affected many of its members. Thus, it covers the period between the dawn of democracy and 1991, the year Batato Barea died. The proposal implies a tension between the actor's personal trajectory and the cultural context. This allows us to reconstruct, from a sociological and systematic perspective, the themes mentioned in relation to the underground, bearing in mind that this artist had a presence and a great relevance within this artistic movement.

Keywords: Batato Barea, Post-dictatorship, underground, Buenos Aires, cultural scene.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	4
<b>ABSTRACT</b> .....	5
<b>ÍNDICE</b> .....	6
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	9
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
<b>La definición del objeto de estudio y la pregunta de investigación</b> .....	20
<b>Presentación de los objetivos de investigación</b> .....	23
<b>Objetivos generales:</b> .....	23
<b>Objetivos específicos:</b> .....	23
<b>Estrategia metodológica, fuentes y enfoque de trabajo sociológico</b> .....	24
<b>¿Por qué combinar fuentes? Variaciones según capítulo</b> .....	27
<b>Marco teórico y perspectiva general</b> .....	30
<b>Estado del arte</b> .....	34
<b>CAPÍTULO 1: Entre la dictadura y la democracia. La trayectoria de Batato Barea en el escenario cultural en Buenos Aires de los primeros años 80</b> .....	42
<b>Introducción</b> .....	42
<b>1. Una mirada sobre la política cultural de la dictadura militar para la Ciudad de Buenos Aires</b> .....	49
<b>1.1. Entre la dictadura y la democracia ¿sólo la cultura podrá salvarnos? La centralidad de la cultura durante la primavera alfonsinista</b> .....	55
<b>1.2. Batato Barea: la colimba y la guerra</b> .....	63
<b>1.2.1. Los años de formación. Batato Barea: Primeros vínculos y grandes maestros</b> .....	67
<b>1.3. Poner en imágenes. La exploración gráfica y visual entre el arte y la política</b> .....	75
<b>1.4. Batato Barea entre los desbordes performativos y su primer unipersonal. Censura y Derechos Humanos</b> .....	80
<b>CAPÍTULO 2: De las redes de formación a las relaciones de amistad y la conformación de grupos creativos</b> .....	87
<b>Introducción</b> .....	87
<b>2. ¿Una comunidad artística en los años 80? Círculos colaborativos, espacios formativos y entramados de creación en el underground porteño</b> .....	89
<b>2.1. Los Peinados Yoli: el primer grupo glam performático de los años 80</b> .....	92
<b>2.2. Tejiendo vínculos y gestando lazos. Génesis y singularidad de Los Peinados Yoli</b> ..	97
<b>2.3. Los seudónimos como identidad colectiva. Demoler hoteles, destruir imágenes, perder la autoría</b> .....	100
<b>2.4. La disolución de los Peinados Yoli y el comienzo de nuevas trayectorias</b> .....	103
<b>2.5. El Clú del Claun</b> .....	106

2.5.1. Presentaciones y obras del elenco .....	108
2.5.2. Trayectorias formativas, nudos de inflexión y sitios de encuentro de los integrantes de El Clú del Claun .....	112
2.5.3. Las significaciones grupales de un teatro rupturista y las clases de técnica de clown de Cristina Moreira.....	117
2.6. Quemar la nariz de clown. La génesis del trío: Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Humberto Tortonese.....	121
2.6.1. El proceso creativo del Trío, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Humberto Tortonese, y los espacios en los que se cimentaron dichas experiencias .....	123
2.6.2. Los numeritos y las producciones del trío.....	129
2.6.3. El discurso parresíaco del trío llega del rock al humor político .....	134
<b>CAPÍTULO 3: Batato Barea y sus itinerarios en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del underground en Buenos Aires.....</b>	<b>140</b>
Introducción.....	140
3. Sociabilidad, construcción de redes y actores nexos .....	142
3.1. Los primeros años 80. Espacialidad, ciudad y nuevas formas de circulación entre la dictadura y la democracia .....	145
3.2. Tres momentos de los espacios en la lacónica y vertiginosa década del 80.....	149
3.2.1. Los espacios y los itinerarios .....	154
3.2.2. Los espacios del circuito alternativo.....	154
3.2.3. Los primeros 80 y los “otros espacios”. Itinerarios y recuperación del espacio público .....	165
3.2.4. Los espacios oficiales.....	168
3.3. Itinerarios de una cartografía diferente.....	175
3.4. Entre el underground y el circuito oficial: experiencias transversales en los años 80 .....	176
3.4.1. La Kermesse. El paraíso de las bestias.....	177
3.4.2. Lo que el viento se llevó. La Cochambre.....	179
3.5. Los años 80, entre la dictadura y la democracia .....	182
<b>CAPÍTULO 4: Batato Barea en las imágenes de Marcia Schwartz, Julieta Steimberg, Gianni Mestichelli y Alejandro Kuropatwa. Breve historia de la construcción de una identidad estética disidente 1988-1991 .....</b>	<b>187</b>
Introducción.....	187
4. El retrato de Batato Barea de Marcia Schwartz. Entre el travestismo y el arte como revolución constante.....	191
4.1. Imágenes en circulación: El retrato de Batato en el MAM.....	199
4.1.2. “Los 80 en el MAM”: retrospectivas y lucha por la legitimidad en el escenario artístico.....	203
4.2. El retrato eventual: Batato Barea por Julieta Steimberg.....	207
4.3. La fotografía artística de Kuropatwa: Batato Barea en foco.....	215

4.4. Repercusiones, relaciones y tensiones en diálogo con las imágenes: la construcción de un ícono .....	223
<b>CAPÍTULO 5: Cuando el SIDA llegó: metáforas, enfermedad y luchas por el sentido en las postrimerías de los años 80. Batato Barea y la construcción social de un mito .....</b>	<b>231</b>
Introducción.....	231
5. El fantasma del SIDA. Estigma y metáfora de la enfermedad como cuestionamiento a la subjetividad.....	234
5.1. La homosexualidad, el espacio público y el SIDA. La emergencia del mito de un “vínculo originario” .....	236
5.2 Consideraciones en torno al funeral de Batato Barea. Estar con otros, vivir, morir y resistir con otros .....	238
5.2.1. Las comunidades afectivas al resguardo de la identidad disputada en los confines de la vida .....	243
5.2.2. Frente al tiempo. La finitud, la demora y la temporalidad de la fiesta.....	248
5.3. Las dos metáforas frente al retorno de la muerte joven.....	250
5.4. Funerales de protesta, funerales celebratorios: el duelo desde las antípodas .....	254
5.5. Una larga despedida. Homenajes y recordatorios tras la muerte de Batato Barea.....	257
5.5.1. La construcción social de Batato Barea como un ser excepcional.....	260
5.6. Laberintos de la memoria como cajas de resonancia. Miradas retrospectivas sobre la excepcionalidad singular y plural.....	267
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>272</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>285</b>
Mapas de espacios de la ciudad.....	300
Primer periodo 1980-1983 .....	300
Segundo periodo 1984-1989.....	301
Tercer periodo 1990-1991.....	302



## AGRADECIMIENTOS

En un proceso tan extenso, los agradecimientos son vastos y los contactos indirectos muy importantes. Por eso, en sentido amplio pero sincero mi agradecimiento es hacia las personas -y fueron muchas- que confiaron en mí y estuvieron presentes en este proceso. En primer lugar agradezco a mis directores José Casco -que se volvió un amigo y estuvo firme en los avances y las crisis- y a Mara Burkart que aceptó sin dudas y con gran compromiso ser mi directora en plena pandemia. Mi agradecimiento a Marisa Baldassarre, quien me acompañó y dirigió en este proceso durante tres años.

A mis compañeras del taller de tesis III: “Las condenadas al éxito”: Melina Fischer, Lucía Núñez, Ana Laura Lobos y María de las Nieves Puglia, por sus lecturas y por el ánimo. Y especialmente a nuestro profesor Gabriel Noel quien, además, en el año 2015 me incentivó a presentarme a la beca doctoral CONICET-UNSAM. También, quiero expresar mi agradecimiento a dichas instituciones que hicieron posible esta investigación. Gracias a mi amiga Moira Cristiá por sus consejos y lecturas amorosas e incondicionales de las cuales aprendí mucho.

Mi reconocimiento especial a todes les compañeres de la “ofi del amor” el espacio de afectos e intercambios en la UNSAM. Agradezco a María Bargo, Maximiliano Marentes, Ignacio Rullansky y Pablo Salas colegas amigos y soportes fundamentales en la recta final de este trabajo.

Mi agradecimiento a todes les integrantes del “Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina” del IIGG.

También quiero agradecer a quienes integran los grupos en los que tuve y tengo la suerte de participar: al “Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM); al grupo UBACyT: “Arte cultura y Política en la Argentina Reciente” dirigido por Ana Longoni y Cora Gamarnik; al “Núcleo de Historia Reciente de la UNSAM” dirigido por Valeria Manzano; y al grupo PICT “ Cultura impresa de masas y procesos de cambio político en Argentina y Chile (1970-1990)” bajo dirección de Mara Elisa Burkart y Mariano Zarowsky.

Gracias a quienes en estos años y desde distintos ámbitos me leyeron y brindaron devoluciones valiosas de las que aprendí casi todo. En este mismo sentido, no podría olvidarme de aquellos y aquellas testigos de los años 80 que compartieron con entusiasmo anécdotas, recortes y materiales que a sus ojos parecían “simples” y resultaron fundamentales para reconstruir una cartografía de los devenires y experiencias cotidianas que hacen a los grandes movimientos y momentos de la historia.

Por último, agradezco a les amigues y afectos que apoyaron desde múltiples y muy valiosos lugares posibles esta investigación: Mariel Arancio, Santiago Petrocelli, María Capasso, Ramiro Manduca, Maximiliano de la Puente, Camila Losada, Mercedes Clauss, Magalí Trepiana, Julieta Maeso, Magalí Saleme, Julia Barriuso, Javier di Benedectis, Sofía Lifszyc, Juan Carrizo, Sol de Benito, Margarita Zocchi y Elena Pavlozky.

*“Una mirada desde la alcantarilla  
puede ser una visión del mundo,  
la rebelión consiste en mirar una rosa  
hasta pulverizarse los ojos.”*  
*Alejandra Pizarnik. Poema 23. Árbol de Diana*

## INTRODUCCIÓN

Diciembre de 1983 marcó un punto neurálgico de la historia argentina. La dictadura militar llevó adelante un plan sistemático de exterminio y desaparición de personas, implementó el disciplinamiento de los cuerpos mediante la represión, el control policial, los efectos del terror, las detenciones ilegales y las torturas. Pero también buscó controlar las ideas y fragmentar el pensamiento común, restringiendo las posibilidades de que los ciudadanos se congregaran (Franco, 2014; Usubiaga, 2012; Suárez, 2019). Además, se limitó la autogestión de las apariencias prohibiendo, por ejemplo, el uso de pelo largo y barba para los hombres y de polleras cortas en el caso de las mujeres. La autocensura se convirtió en un modo de autoprotección en la cultura, el arte y los medios, por miedo de la violencia de Estado. Este proceso de censura y represión, se venía gestando desde mucho antes, con las experiencias autoritarias de los años 60 y con el accionar de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), en los años 70. No obstante, fue en la última dictadura militar cuando se reajustó y agudizó (Ferreira, 2000; Bettendorf y Chiavarino, 2021). En palabras de Avellaneda, (1986: 15) la censura cultural se había comenzado a organizar desde fines de los años 50, pero su sistematización y consolidación tuvo lugar entre 1976 y 1983 cuando adquirió precisión y efectividad. Con ello, nuevas formas de dominación dieron lugar a otros modos de circulación del poder dentro de la sociedad, disciplinando los cuerpos y también las mentes.

Al mismo tiempo, se buscó manipular la opinión pública mediante campañas de adoctrinamiento mediático, propaganda, desinformación, pero también consultoras publicitarias. Esta operación se conoció, en la jerga militar, como “acción psicológica” (Riesler, 2018) e incluyó sondeos de opinión y encuestas enfocadas en relevar actitudes y juicios sobre el desarrollo de las acciones políticas, militares y económicas del régimen. Además, el gesto represivo implicó la subordinación de todas las formas de expresión cultural a un tipo de moralidad que exaltaba la ética cristiana, el decoro, la familia heteropatriarcal, la modestia y la patria. Aún más, la sexualidad y la revolución eran dos preocupaciones conectadas y presentes en el discurso de la dictadura (Milanesio, 2021).

En cuanto al campo de las expresiones artísticas y culturales, éstas disminuyeron drásticamente. La censura se evidenció en exclusiones de premiaciones de concursos, la detención ilegal de actores y actrices, las clausuras de teatros y las listas negras. Sin embargo, en los puntos ciegos de la dictadura algunos artistas y expresiones culturales continuaron resistiendo e incluso adoptaron una postura contestataria respecto del

régimen. En este sentido, partimos de discutir una mirada cristalizada y ampliamente extendida sobre los años dictatoriales, que podríamos sintetizar como un “apagón cultural”. Este aspecto ha sido cuestionado desde distintas miradas por una serie de trabajos (Longoni 2012, 2014; Verzero 2012, 2017; Usubiaga, 2012; Burkart, 2017; Margiolakis, 2011). Reconocemos entonces que durante esos años (fundamentalmente desde 1978) comienzan a gestarse proyectos artísticos tanto en la pintura, las artes escénicas y la música.

En el campo teatral nuevos grupos desarrollaron formas de producción que pueden alinearse con el Teatro Militante cuya historia desarrolló exhaustivamente Lorena Verzero (2013). Estos proyectos resistentes tendrían luego su eclosión en los años 80, entre los cuáles se destacan, en dos polos opuestos, lo que fue el movimiento Teatro Abierto y la escena del *underground* (Manduca y Suárez, 2019).

Sin embargo, a pesar de la persistencia de grupos creativos en dictadura, es incuestionable que el llamado a elecciones para el 30 de octubre de 1983 y el triunfo de Raúl Alfonsín en las mismas marcó el comienzo de una nueva etapa. La naciente democracia, aunque todavía endeble y bajo la persistencia de estándares represivos dictatoriales, habilitó la posibilidad de volver a experimentar el espacio público, las reuniones y el retorno de quienes se habían exiliado. En este contexto, los artistas volvieron a encontrarse y a producir de manera colectiva. Más aún, la mentada primavera democrática trajo aparejados cambios políticos y sociales que pronto se hicieron notar. A nivel cultural el alfonsinismo se declaró favorable al surgimiento de nuevas formas de expresión artística y la circulación de actores y artistas hasta entonces vedada. Bajo el eslogan “cultura para todos”, el gobierno le asignó a ésta un lugar simbólico central en la reconstitución del tejido social dañado por los años de dictadura militar. Sin embargo, como veremos a lo largo de esta tesis, el eje cultural se irá desdibujando frente a las urgencias que enfrentó la gestión. Si durante los primeros años el discurso del gobierno radical estaba impregnado de la palabra cultura, a partir de la sucesivas crisis, esta empieza a ser desplazada hasta ser el discurso económico el eje constitutivo de lo social (Wortman, 1996). La crisis económica fue atrapando la cotidianidad de los argentinos; el espíritu democrático inicial fue decayendo y comenzó a ser desplazado por la inestabilidad que esta produjo.

A pesar de ello, en la práctica el ímpetu creativo juvenil y la necesidad de reunión brotaron con una fuerza inenarrable y dieron lugar a una nueva escena contracultural. Así, en Buenos Aires, pintadas en vivo, improvisaciones, performances, recitales, obras de

teatro, fueron algunas de las formas que adquirió este nuevo impulso que hizo estallar al tradicional canon de las Bellas Artes. Nuevas variantes de la pintura experimentaron un giro performático hacia la acción (Usubiaga, 2012); en el teatro la improvisación resultó central junto con la incorporación de nuevos recursos como el clown, la danza, y ciertos aspectos del teatro antropológico de Eugenio Barba (Dubatti, 2012; Pelletieri, 2001). Además, como respuesta a la crisis de productividad y recepción del teatro serio del periodo dictatorial, emergió un nuevo sistema teatral transgresor signado por la conformación de micropolíticas propias que se reflejaron también en otras manifestaciones artísticas juveniles (Dubatti, 2002). De este modo, se multiplicaron las líneas poéticas y tuvo lugar una hibridación y yuxtaposición de técnicas artísticas, recursos y procedimientos. Los distintos usos del cuerpo, como así también la sexualidad se volvieron campos posibles para la experimentación y el cuestionamiento a la reciente normativa dictatorial (Suárez, 2019). Más aún, la apertura de espacios alternativos de producción —en general precariamente sostenidos— favoreció los cruces entre diferentes formas de expresión artística. Al mismo tiempo, la posibilidad de volver a experimentar el espacio público, asistió a las asociaciones entre artistas.

A comienzos de la posdictadura, la noción de espacio público cobró especial relevancia, y permitió que fuera repensado en función de su revalorización, combinando ideas sobre la ciudad, la arquitectura, la política, la sociedad y la cultura urbana (Gorelik, 2006). En efecto, existe un consenso entre investigadores y críticos en torno a la idea de que la actividad social fue entendida como cuna de la expresión democrática (González, 2015). No obstante, resulta necesario señalar que, si bien las calles, recuperaron su actividad libre, las plazas y los paseos se llenaron de artesanos y las expresiones artísticas se potenciaron, el impacto social y territorial de las políticas del Proceso pesará por largo tiempo. Pues, las violaciones de derechos humanos, las prácticas autoritarias y las prebendas a favor de las elites, dejaron huellas muy profundas (Fernández Wagner, 2008:35).

Dicho esto, puede afirmarse que la década del 80 en Buenos Aires, fue testigo de un clima de época artístico-político definido por la propia imprecisión de sus límites. En ella se entrecruzaron: actores, técnicas, espacios y experiencias artísticas; y se trasgredieron las lógicas dominantes del mundo artístico. Sin embargo, todo ello sucedió en un ánimo social oscilante entre: el jolgorio por la recuperación de la democracia y también de terror por la remanencia de estándares represivos y la permanencia de una policía institucionalizada y formada en los lineamientos de la dictadura militar. Además,

este fue un escenario de precariedad material que implicó no pocas dificultades para la creación artística y, al mismo tiempo, trajo aparejadas estrategias —solidarias y colaborativas— que los artistas desplegaron para hacerle frente.

En el marco de esta escena, entre la dictadura y la democracia, emergió Batato Barea. Una figura que, con el correr de los años, se constituyó en el gran mito<sup>1</sup> del *under* de los 80. Hacia finales de 1991, en el día de su velorio la artista plástica Marcia Schwartz sentenció: “Muerto Batato, muerto el *underground*” (en Noy, 2006). Dicha frase comprende una percepción ampliamente compartida entre quienes pertenecieron a la movida artística: la muerte de Barea marcó el final del movimiento contracultural de los 80. Además, destaca la figura del artista en dos sentidos complementarios. Por un lado, se realza el mito que el propio Batato erigió sobre sí mismo. Por otro lado, este mito se consolida a partir del recuerdo y admiración de sus pares.

Batato Barea, nacido y criado en dos pueblos de la provincia de Buenos Aires, provenía de los márgenes de los escenarios institucionalizados del arte y de los debates intelectuales. Llegó a la capital en 1979 para comenzar a tomar clases de distintas disciplinas artísticas. Sus primeros años en la capital coincidieron con la conformación de un incipiente movimiento contracultural. Como veremos a lo largo de esta tesis, la figura de Batato Barea se consolidó al ritmo y al calor del mentado *underground* que, a su vez, encontró en él a uno de sus principales exponentes. En efecto, en este período, comenzó a tejer redes vinculares y ser parte de los primeros eventos artísticos del emergente *under* que encontraría su apogeo durante la primavera democrática.

Desde los tempranos 80 Barea se definió como “clown-travesti-literario”. Esta forma de autoperibirse es inscribe en el modo en que su obra cristalizó la liminalidad de las fronteras entre: su experimentación con distintas disciplinas artísticas, la

---

<sup>1</sup> Cuando hablamos de mito nos basamos en la definición del historiador Mircea Eliade (1991), para quien, en una primera acepción éste refiere a una historia de gran valor pues encarna modelos ejemplares para la conducta humana y confiere significación a la existencia. El mito expresa, realza y codifica las creencias, salvaguarda los principios morales y ofrece reglas prácticas para la vida social. Además, con estas características, existen seres míticos que se recortan como tales diferenciándose de las demás personas, quienes sí están sujetos a la vida, la muerte, y a las normas que rigen a la sociedad. Así, en su excepcionalidad, las figuras míticas eluden las leyes del tiempo y el espacio, y expresan las “nostalgias secretas” del “hombre moderno” (Eco, 1962). Por último, en el capítulo 5 de esta tesis volvemos sobre la construcción social de personas míticas desde las definiciones de María Julia Carozzi (1999, 2003), Eloísa Martín (2007), Chertudi y Newbery (1978), Jáuregui (1999). Para estos autores las personalidades que se constituyen como mito, son aquellas cuyas hazañas, virtudes, moralidades, transgresiones y conductas, son reconocidas socialmente como excepcionales y que remiten a un pasado simbólico que hace eco en el imaginario de más de una generación.

micromilitancia cuestionadora de los estándares de normalidad impuestos, su reivindicación de las disidencias sexuales, y la puesta en jaque de los lineamientos del buen arte. Más aún, el artista participó de numerosos grupos de trabajo y se insertó en redes de colaboración sobre las cuales su trayectoria nos permitirá explorar. Barea encontró un modo micropolítico de reivindicar cotidianamente lo abyecto y de reinventar “lo creativo”, que catalizó al clima del *underground* porteño que él mismo ayudó a constituir.

Nuestro artista nació en Junín, provincia de Buenos Aires, el 30 de abril de 1961<sup>2</sup>, en donde vivió hasta los 7 años de edad. Posteriormente, creció en San Miguel una localidad al noroeste de la capital federal, en el seno de una familia de pequeños comerciantes. Su crianza, distante de los imaginarios del arte y las discusiones intelectuales y politizadas de los años 60 y 70, estuvo, no obstante, signada por la parafernalia festiva, la sencillez y los rumores de la pequeña ciudad. Si bien su adolescencia en San Miguel da cuenta de una biografía periférica y marginal en relación a las discusiones propias del campo del arte; resulta importante señalar que ciertos componentes estéticos, lúdicos y poéticos de esos años, influenciaron su futura obra. En efecto, coloridas flores de plástico, guirnaldas y serpentinas; bolas de boliche espejadas, luminarias giratorias y estridentes inundaban los salones de fiesta Versalles, ubicados al frente de la casa chorizo en donde residían los Barea en San Miguel. Toda una parafernalia kitsch hacia juego con la gran escalera caracol turquesa, escenario de las fotografías que completarían el álbum de los recién casados o de las flamantes cumpleaños de quince. Este clima festivo inundó las escenas de su niñez, entre las risas de los invitados, bailes, espumosos elixires, los excesos propios de la fiesta y los globos amarillos —los preferidos del niño Walter—. Las imágenes de los puestos del mercado en donde sus padres trabajaban jornada completa, mientras la abuela Leticia cuidaba a Walter y Ariel Barea. El juego con los disfraces —que incluía lápiz labial, rubores y esmaltes de uñas de su Madre, Nené— fue el máspreciado durante aquella infancia de los hermanos. Más aún, Ariel, salía disfrazado de mujer, primoroso, con largos y brillosos vestidos por las calles de San Miguel, desestimando las miradas intimidantes. Durante la adolescencia, Barea tomó contacto con un repertorio de imágenes — que daban forma al sentido común visual de la época— y a los consumos culturales que, especialmente desde

---

<sup>2</sup> Todos los datos biográficos, pertenecen a tres fuentes biográficas: Dubatti, Jorge (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Noy, Fernando (2006) *Te lo Juro por Batato*. Amichetti de Barea, María Elvira (1989) *Batato un Pacto impostergable*. González, Seedy. *Batato Barea. Historietas Obvias* (2018).

la televisión marcarían sus primeros contactos con la cultura masiva. Los programas televisivos, las comedias, y el cine de figuras tales como Pepe Biondi<sup>3</sup>, Alberto Olmedo<sup>4</sup>, Tato Bores<sup>5</sup>, Nini Marshall<sup>6</sup> e Isabel Sarli<sup>7</sup>, estuvieron presentes durante toda su adolescencia. La radio también selló sus años de juventud. Fue a través de Radio Belgrano y Radio Nacional desde donde incursionó en la poesía solemne de María del Carmen Suárez y la literatura de Jorge Luis Borges, Alberto Laiseca, Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni. Además, en las transmisiones radiales Batato Barea escuchaba programas de actualidad teatral argentina de la mano de Emilio Stevanovich. Como veremos a lo largo de esta tesis, una reelaboración de los significados de esos consumos culturales signaron a toda su futura obra. Incluso si en sus puestas en escena el actor convirtió a la solemnidad en ironía y al sarcasmo y al drama en humor.

Al terminar el colegio y negándose a recibir su diploma, como forma de protesta frente a la burla de sus compañeros, Barea se fue de San Miguel para siempre. Luego de un breve lapso en Buenos Aires en 1978 viajó por tres meses a Brasil, y a partir de 1979 se estableció definitivamente en la ciudad de Buenos Aires donde comenzó a tomar clases con distintos maestros; con Marta Berretain (1979-1980), con Lito Cruz (1980-1981), y con Víctor Mayol y Enrique Dacal (1982-1983). Se formó, también, en otras disciplinas artísticas como la danza, el clown y, de manera autodidacta, en poesía, en dibujo y en

---

<sup>3</sup> José Biondi fue un humorista, acróbata y artista de variedades argentino que trabajó en circo, teatro, cine y televisión. Para la crítica y el público, Biondi se destacó por su humor inocente y payasesco, entre la década del 60 y hasta 1973.

<sup>4</sup> Alberto Orlando Olmedo, fue un actor y humorista apodado el Negro Olmedo reconocido en el mundo del espectáculo por su labor en televisión, cine y teatro.

<sup>5</sup> Mauricio Borensztein conocido como Tato Bores fue una importante figura televisiva argentina. Se consagró como una figura destacada por su humor político, que se fue transformando con las diferentes coyunturas y cataclismo políticos que atravesó la Argentina entre las décadas del 60 y 90. Para ampliar sobre este tema ver: Cristian Palacios (En Burkart, 2020)

<sup>6</sup> Marina Esther Traveso, más conocida como Niní Marshall, fue una actriz, guionista y comedianta argentina. En el año 1933 se incorpora al staff de la revista "La Novela Semanal" y poco tiempo después en la revista "Sintonía", en la que inauguró la sección "Alfilerazos", allí bajo el seudónimo de Mitzzy, se encargaba de redactar artículos críticos y humorísticos. Su originalidad la llevó al debut en el ciclo radial La Voz del Aire. En el año 1934 Niní comenzó a desarrollar sus personajes entrañables, ya que no sólo actuaba y cantaba, sino que además escribía la mayoría de los libretos. De la época radial de Niní Marshall son recordados el programa presentado por Tiendas La Piedad y Productos Llauro, emitido por Radio El Mundo, en el que la se sucedía los personajes que surgían de su mente, con un despilfarro de alegría y sagacidad únicas y en el que la actriz compartía sus presentaciones con otro grande del cine y la radio nacional: Juan Carlos Thorry. Fue en aquella época que conoció al contador Marcelo Salcedo, con quien se casó. Juntos definieron el nombre artístico definitivo de la actriz: Niní surgió como diminutivo de su verdadero nombre y el apellido Marshall fue conformado por la primera sílaba del nombre y el apellido de su marido (Mar-Sal).

<sup>7</sup> Isabel Sarli comenzó su carrera como actriz de cine erótico, en la Argentina de los 60 y 70 de la mano del realizador Armando Bó. Durante la primavera democrática y tras la muerte de Bó, su trabajo fue asociado al camp y revisitado desde nuevas corrientes estéticas, al tiempo que su figura se convirtió en un ícono gay. Sus producciones implicaron nuevas derivas, siempre conservando su imagen disruptiva y catalizadora del deseo y el erotismo, que habían estado vedados durante la dictadura militar.



entrenamiento vocal. Simultáneamente, ejerció diversos trabajos como camarero, *taxi boy*, cadete, vendedor y actor en publicidades<sup>8</sup>, etc.; y en 1980 realizó el servicio militar obligatorio, experiencia traumática que definía como “muy desagradable” (en Noy, 2006). Barea vivió con dolor y preocupación este periodo de su vida en el que también experimentó el miedo a ser convocado a la Guerra de Malvinas, al igual que gran parte de sus pares jóvenes<sup>9</sup> artistas.

Además, este momento de su trayectoria artística y personal se verá fuertemente marcada por el suicidio de su hermano menor, Ariel, quien se declaraba homosexual y por esa razón sufrió el hostigamiento del clima conservador del pueblo y la represión de la policía. Fue entonces, luego de este hecho trágico y a partir del advenimiento de la democracia, cuando su estética experimentó un giro rotundo vinculado, inicialmente, con el *cross-dressing* (práctica en la que varones visten ropas de mujer) y, años más tarde, con el travestismo. Trabajó esporádicamente en publicidades y desfiles. Su cuerpo, crecientemente (auto) intervenido como territorio artístico y político, llamaba la atención incluso entre sus pares y artistas de otras disciplinas. En 1984, Batato Barea estudió clown con Cristina Moreira, quien resultó una influencia determinante en su concepción teatral y en donde entabló amistad con quienes conformaría su proyecto colectivo de más largo aliento, la compañía: El Clú del Claun. Durante ese año colaboró en la obra *Gasalla en Terapia Intensiva* junto a Antonio Gasalla, quien le ofreció conectarse con el teatro comercial y la televisión. En este periodo y luego de usar esporádicamente distintos nombres artísticos —como Willi Boedo— el artista eligió llamarse Batato Barea<sup>10</sup>, nombre que lo acompañó hasta su muerte. En este punto, cabe aclarar que a lo largo de la

---

<sup>8</sup> Su primera publicidad se tituló “Banda” y fue para la marca de turrone Namur, en 1983.

<sup>9</sup> Siguiendo a Valeria Manzano, la juventud es una categoría nueva, y surge a comienzos del siglo XX, a partir de la segunda posguerra. Para la autora, entre el rock, el compromiso militante y las relaciones prematrimoniales, surge la “cultura juvenil contestataria” que tuvo como carácter distintivo el acto de “poner el cuerpo” cuestionando al régimen establecido y a la autoridad. Esto último, tuvo como correlato que a menudo los poderes autoritarios acusaran a los jóvenes de “subversivos y desestabilizadores”. Es por esto que la juventud en Argentina de los años 80 adquiere una relevancia fundamental en el contexto político tanto en dictadura como en la transición democrática. Según Viviana Usubiaga, el activismo cultural se hizo visible ni bien el gobierno dictatorial comenzó a perder legitimidad y a mostrar su agotamiento en el año 1982, con la Guerra de Malvinas. Los jóvenes que habían corrido peligro de ser sospechosos, rebeldes y guerrilleros, fueron los protagonistas de los cambios que comenzaron a tener lugar en el campo cultural de los 80. La juventud en el nuevo contexto democrático encarnaba simbólicamente el devenir de lo nuevo que se intenta construir y el entierro del pasado dictatorial que se busca dejar atrás.

Manzano, Valeria, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2018; Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. - 1a ed. Edhasa. Buenos Aires, 2012

<sup>10</sup> Algunos de los entrevistados señalan que escogió el apodo luego de conocer a María Elena Walsh y en honor a su canción: *La reina Batata*. Sin embargo, otras personas indican que este nombre surgió una noche cuando alguien del público le gritó “pareces una batata”.

tesis nos referiremos a Walter Barea como Batato Barea, porque su seudónimo marcó una posición política e identitaria cuyo peso no pretendemos eludir.

Entre 1984 y 1987 actuó con Los Peinados Yoli (Patricia Gatti, Fernando Arroyo y Mario Filgueira, Divina Gloria y Ronie Arias), elenco que se caracterizó por su estética punk y la realización de *varietés* y monólogos. En paralelo, El Clú del Claun fue ganando popularidad y Batato Barea viajó como parte de dicha compañía por Latinoamérica y Europa. En este período y hasta el final de su vida se presentó en diferentes espacios culturales del *underground*, a menudo precariamente sostenidos, como: El café Einstein, Cemento, el Parakultural, La Esquina del Sol, Medio Mundo Varieté, Palladium, Bolivia, entre otros. También en espacios culturales de dependencia pública como: el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Centro Cultural Recoleta, el teatro San Martín, el teatro Nacional Cervantes y el espacio cultural Margarita Xirgu. Asimismo, y en especial con El Clú del Claun, se actuaba en la calle, en plazas, subterráneos y otros espacios públicos, lo cual era poco habitual luego de los años de dictadura militar y estado de sitio.<sup>11</sup> La ubicuidad de su figura en el *underground*, el hecho de que se presentara como artista y espectador en más de un espacio por noche, dio lugar a rumores entre sus contemporáneos: “No se sabía cómo, pero Batato siempre estaba”.

En ésta época, Batato Barea editó la revista *Historietas Obvias* (1987): una edición de fanzine, con una tirada de siete ejemplares, en la que recreó en formato gráfico (mediante sus dibujos y collages), los poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca y Nestor Perlongher. Con sus producciones gráficas y escritos participó también en revistas como *La nave dadá*, *Buenos Aires me aburre*, *Cerdos y Peces*, entre otras. Hacia la segunda mitad de la década, comenzó a desarrollar una poética propia tanto en sus unipersonales, como en su rol de director de obras que mezclaban el humor con la poesía. En 1985 presentó en el Centro Cultural San Martín su primer unipersonal sobre textos de Alejandra Pizarnik, que fue rápidamente censurado por confrontar a la iglesia católica. Frente a este hecho recibió la adhesión de la organización Madres de Plaza de Mayo que denunció la censura hasta que la obra fue reincorporada (en Noy, 2006: 50-60). Este primer contacto entre Hebe de Bonafini y Barea dio lugar a un vínculo que perduró con los años. Simultáneamente, continuó presentando unipersonales, *sketchs*, performances, recitando poesía, acompañando presentaciones rockeras, en discotecas,

---

<sup>11</sup> Información extraída de dos entrevistas personales a Cristina Marti (2012) y Guillermo Angelelli (2016), ambos actores de El Clú del Claun.

bares, centros culturales y museos. Siempre diseñando, con afición de artesano, sus fanzines para promocionar cada evento.

Posteriormente, conformó “El trío” junto a Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta con quienes realizó cantidad de números con los cuales llegaron a presentarse en la Primera Bienal de Arte Joven y en televisión. Con el mismo elenco de actores realizó su última obra y la primera abiertamente vinculada a la política oficialista del momento: *La Carancha, una dama sin límites* sobre la funcionaria menemista María Julia Alzogaray.

Entre finales de la década y 1991, vía la experimentación, transformó por completo su cuerpo dando un giro rotundo hacia el travestismo. Fue en este momento cuando se colocó, en condiciones precarias, implantes mamarios. En 1991, lució sus flamantes senos por primera vez, en un ciclo de charlas y performances titulado: *Todo menos natural*, realizado en el Instituto de Cooperación Iberoamericana.<sup>12</sup> También en este período fue retratado por fotógrafos y artistas plásticos de renombre como Marcia Schwartz, Gianni Mestichelli, Alejandro Kuropatwa y Julieta Steimberg. Desde 1987 en adelante, fue ampliamente reconocido en el ambiente artístico, presentando al menos tres espectáculos semanales tanto en espacios del *underground* como en teatros oficiales y en la televisión. En medio de la crisis del SIDA, Batato Barea se enteró de que estaba enfermo aunque poca gente lo supo.

Especialmente durante la última etapa de su vida acostumbraba a llevar a la escena teatral personas sin experiencia actoral. Componía sus obras con gente sin formación como: su madre, travestis de murga, personalidades que conocía en el mercado donde trabajaban sus padres, vedetes y amigos.<sup>13</sup> El clown travesti murió en 1991, días después de presentarse en el Festival Rioplatense de Nuevas Tendencias del Teatro *off* de Montevideo.

Su muerte joven fue una de las primeras que aconteció a causa del virus del SIDA en el *underground* porteño. El estigma de la “peste rosa” —como se denominaba

---

<sup>12</sup> En este evento se reunieron Vivi Tellas, Ricardo Holcer, Walter “Batato” Barea, Carlos Ianni, Cecilia Biagini, y Gabriela Borgna para discutir “¿por qué se repite el teatro?”. Al finalizar el evento Barea se levantó la remera y dijo: “El teatro se repite, yo no me repito. Para mí la repetición es esto: una teta y otra teta”. Cabe señalar que en este evento, el artista denunció la persistencia de hechos de censura y autocensura en el *underground* diciendo: “no hay dos bandos, uno que es el bueno y otro el malo. Porque yo, que dentro del ámbito, conozco a la gente y supuestamente estoy protegido porque tenemos algo en común, ahora estoy terminando una obra que quiero dar que se llama *La soledad del puto*. Ella como periodista no sé si me va a publicar en el diario ese nombre. Y vos a lo mejor en un teatro, tampoco me lo permitís. Y lo digo porque me han prohibido recientemente un título estúpido”.

<sup>13</sup> Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea y el Nuevo teatro Argentino*. Buenos Aires, Ed. Planeta.1995:14-50.

peyorativamente a la enfermedad— recayó sobre Batato Barea, pero también sobre los artistas del *under*. La aparición del VIH y la desinformación en torno al virus agitó a la opinión pública. De forma creciente, amplios sectores sociales pusieron en cuestión a los modos en que se vivía en la *comunidad artística underground* y se culpabilizó a las poblaciones consideradas de riesgo y a los enfermos vinculándolos a prácticas libertinas. Los homosexuales y transexuales fueron las principales víctimas de las acusaciones estigmatizantes. Sin embargo, para los artistas del *under* el deceso de Batato Barea implicó un llamado de atención. El miedo, la muerte joven —y por ende trágica—, y el dolor configuraron un entramado de sentidos que activaron nuevas formas de resignificación de aquellas vidas vividas a contramano de la heteronorma y de los mandatos sociales. El ritual de despedida de Batato Barea implicó un bastión de resistencia contra el estigma y el cuestionamiento social. Fue disruptivo y celebró su vida, congregó a sus seres queridos en un evento que, entre globos, amuletos, poemas y cánticos, coincidió con el ocaso del clima de época que signó al *underground* de los años 80.

En suma, la trayectoria de Batato Barea abre interrogantes que permiten analizar la trama del *underground* que él mismo constituyó. Desde dicho punto de partida, en esta introducción se presentan ocho aspectos fundamentales para el desarrollo de la tesis: el tema, la definición del objeto de estudio, los objetivos, las preguntas de investigación y la hipótesis; el abordaje metodológico planteado para este proyecto coral, las discusiones teóricas y los antecedentes. Si bien a los fines de ordenar la lectura se dividirá la exposición en apartados, los mismos se encuentran indefectiblemente vinculados entre sí.

### **La definición del objeto de estudio y la pregunta de investigación**

Desde su llegada a Buenos Aires, aún en dictadura militar, el clown travesti corrió los límites del teatro y extremó la experimentación convirtiendo a su propio cuerpo en obra de arte, en un movimiento propio de las vanguardias. Se formó con maestros de teatro, danza y canto, junto a pares y amigos; en paralelo realizaba trabajos propios de las clases populares que le permitían subsistir. Tejió redes de trabajo colectivo y, tanto con sus elencos como con sus unipersonales, se presentó en todos los espacios del circuito *underground* con una gran asiduidad. Es por eso que, siguiendo sus itinerarios, es posible reconstruir el circuito contracultural porteño de los 80. Su muerte, en 1991, coincidió con un punto de inflexión para el *under* que él mismo constituyó. En efecto, este viró hacia

una creciente institucionalización en los años 90, momento en el que, además, tuvo lugar la implantación del neoliberalismo en Argentina y el avance de la pandemia del SIDA, todo lo cual transformó a la escena cultural. Con el correr de los años, la figura de Barea fue enaltecida y se convirtió en un referente del *underground* de los 80. Es por todo esto que su trayectoria constituye el objeto de estudio de nuestra investigación, pues consideramos que resulta una vía de entrada paradigmática a este momento experimental. Además, nos permite avanzar en el conocimiento de una zona liminal del mundo artístico de esta década. Así, a través de este rico itinerario proponemos describir las articulaciones entre diferentes formas de producción artística vinculadas al teatro, el clown, las artes visuales, la performance, el rock, la poesía, el arte en el cuerpo (o *body art*), la pintura performática, la danza, el dibujo, la producción gráfica (historietas y fanzines), entre otras formas de expresión que se conjugaron en los distintos espacios de este movimiento contracultural. Asimismo, la trayectoria de Barea nos habilita a abordar las políticas culturales de este periodo bisagra junto con la génesis y las dinámicas de los grupos que conformó y que fueron trascendentales en el mentado *under*, y las redes de sociabilidad en las que llevó adelante su actividad creativa. Al mismo tiempo, un análisis histórico sistemático del devenir artístico de Batato Barea nos permite indagar en las condiciones de emergencia y disolución del movimiento *underground*, considerando a las coyunturas políticas sociales y económicas por las que este se vio atravesado. En este sentido, tendremos en cuenta las remanencias represivas, los sentidos comunes arraigados de los años previos y la precariedad material en su doble dimensión (como desventaja y como propulsora de nuevas formas posibles de construcción colectiva). También, la trayectoria de Barea nos habilita a explorar sobre las significaciones de la aparición de una enfermedad que, como ya había sucedido con la dictadura, volvió a poner en jaque a las formas de libertad de la juventud. Ergo, el recorte del objeto de estudio de esta tesis implica al *underground* entre 1979 cuando el régimen pierde legitimidad, y 1991 cuando muere Batato Barea.

Desde este marco general planteamos una serie de preguntas que orientarán y darán forma a la presente investigación, permitiéndonos explorar, en un mismo movimiento, su trayectoria y el contexto en el que tuvo (y al que, simultáneamente, dio) lugar.

1- ¿Cómo llegó Batato Barea a constituirse en el gran mito de este movimiento cultural? ¿Qué elementos y cruces disciplinares se anudan en la trayectoria de Batato Barea que lo posicionaron como un artista singular para su época? ¿Qué factores sociales,

políticos y culturales habilitaron la emergencia de su figura entre la dictadura y la democracia?

2- ¿En qué medida las condiciones sociopolíticas resultaron habilitantes para la emergencia de su figura y fueron condición de posibilidad para las acciones que se llevaron a cabo en el marco del *underground*? ¿En qué colectivos artísticos y redes de relaciones se insertó y fomentó? ¿Cómo eran y cómo funcionaban? ¿De qué modo el artista se distanció de los cánones del buen arte y del teatro comprometido con la militancia política?

3- ¿Qué espacios autogestivos e institucionales del mundo artístico cobijaron a Batato Barea? ¿Qué incidencia tuvo la precariedad material en su trayectoria como artista y en la de sus contemporáneos del *underground*? ¿Qué actores *nexo* conectaron a los artistas del *underground* con sectores comerciales u oficiales del movimiento artístico que les permitieron vivir de su arte?

4- ¿Cuál fue el motor artístico de las transformaciones de Batato Barea sobre su propio cuerpo y qué incidencia social tuvo? ¿Qué fotógrafos y artistas retrataron a Batato Barea y cuál fue el lugar de la pose en esos retratos? ¿Cómo llega el clown travesti de los márgenes del *underground* al museo?

5-¿Qué representó el SIDA y la muerte de Barea entre sus pares? ¿Cómo y por qué desde el *underground* se erigió a Batato Barea como una figura mítica, luego de su muerte?

Así, guiados por estas preguntas, y a través de la trayectoria de Batato Barea, la presente investigación busca analizar las características del movimiento artístico *underground* porteño y las condiciones que dieron lugar a su consolidación. En este sentido, se abordan las circunstancias que posibilitaron la emergencia de una figura como la de Batato Barea y cómo ésta dio forma y configuró modos de hacer en el *underground* porteño.

A modo de hipótesis postulamos que Batato Barea resulta una vía de entrada para entender al *underground* de los 80. Su figura ubicua y transgresora ganó un protagonismo neurálgico entre sus pares contemporáneos y críticos. Esta centralidad encuentra sus

raíces en diversos aspectos. En primer lugar, Batato Barea llegó a un campo artístico que se encontraba en plena reconstrucción luego de los años de terror dictatorial. Por esta razón, postulamos que en esta etapa —a la cual definimos como un periodo pre institucionalización del campo— asistimos a un escenario cultural poroso y lábil. Al mismo tiempo, proponemos que en tal coyuntura el hecho de que Barea fuera muy joven, proviniera del interior y no contara con ninguna formación artística formal, no resultó un obstáculo para su posicionamiento en el escenario artístico. Por el contrario, estos fueron elementos capitalizados por el artista que, además, se combinaron con su incansable búsqueda estética —la cual implicó transformaciones radicales en su cuerpo— y con su constante capacidad para generar grupos de trabajo creativo y espacios de sociabilidad. Por otro lado, postulamos que a pesar de las dificultades económicas, la escasez de recursos y el control arbitrario del Estado que caracterizaron a la etapa transicional, Batato Barea y sus pares del *underground* lograron sacar provecho de un escenario que conjugó precariedad material y bajos niveles de institucionalización artística. En este marco, los artistas se favorecieron por esa libertad habilitante y crearon redes de solidaridad para enfrentar las carencias económicas y la represión remanente de los años de dictadura militar. Por último, sostenemos que de cara a los años 90, la aparición del SIDA volvió a poner en jaque las formas de libertad de la juventud. Y, fue en esa coyuntura que, luego de su muerte, comenzó a emerger la figura mítica de Batato Barea.

### **Presentación de los objetivos de investigación**

Objetivos generales:

# Analizar las acciones e iniciativas artísticas llevadas a cabo por Batato Barea y sus grupos de trabajo entre 1980-1991 y su relación con los modos de hacer del llamado movimiento underground porteño y con las coyunturas política, económica y social en la que tanto su trayectoria y la configuración del underground se vieron implicadas.

Objetivos específicos:

I- # Analizar los rasgos del llamado underground porteño prestando especial atención a cómo se anudaron las diferentes disciplinas artísticas relacionadas con

la performance, la pintura, el arte gráfico, la música, el teatro y la poesía, a través de la trayectoria de Batato Barea y sus grupos de producción.

- II- # Explicar el clima de la transición democrática en Buenos Aires, las condiciones de posibilidad y el lugar asignado a las políticas culturales en ese contexto político.
- III- # Describir y analizar la acción del cuerpo y sobre el propio cuerpo en el caso de Batato Barea.
- IV- # Reconstruir una cartografía de espacios e instituciones oficiales por los que transitaba Batato Barea que fueron parte del llamado underground .
- V- # Analizar el impacto de la epidemia del SIDA en la trayectoria de Batato Barea y en el devenir del underground porteño.

### **Estrategia metodológica, fuentes y enfoque de trabajo sociológico**

El objeto de estudio de esta tesis requiere de una estrategia metodológica de carácter cualitativo. Para ello combinamos: trabajo de archivos familiares, personales e institucionales, análisis de materiales de la prensa —críticas, notas, reseñas, suplementos, programas— y programas televisivos. En segundo lugar, realizamos entrevistas en profundidad a personalidades que fueron relevantes tanto para la trayectoria de Batato Barea como para el *underground* de los 80.<sup>14</sup> Por último, se trabaja con imágenes de tres fotógrafos y una artista plástica.

El trabajo con archivos, entrevistas e imágenes se realiza a partir del “Enfoque biográfico” postulado por Daniel Bertaux (1977, 1981), Pierre Bourdieu (1997, 2011) y Jean Claude Passeron (1990). De acuerdo con este método, el investigador empieza a recolectar relatos de vida poniendo en cuestión los marcos conceptuales y

---

<sup>14</sup> Cabe señalar que algunas de las personas a las que entrevistamos fueron: Cristina Marti, Katja Alemann, Fernando Noy, Omar Viola, Marcia Schwartz, Marcelo Pombo, Vivi Tellas, Guillermo Angelelli, Sergio Aisentein, Rafael Bueno, Seedy González Paz, Daniel Molina, Daniel Panullo, Gianni Mesticeli, Marcos Zimmerman, Patricia Gatti Doris Night, Tino Tinto, Gabriel Chamé, Hernán Gené, Ronnie Arias, Daniel Miranda, María José Gabin, Gustavo Pecoraro, Diego Fontanet, Adrian Rochanova, Martín Kahan, entre otros. Además, se utilizan testimonios de mesas redondas, debates entre artistas, y simposios. Si bien no pudimos acceder a ciertos entrevistados —porque no fue posible concretarlos o porque fallerieron— en esos casos se complementa el corpus analítico con entrevistas compartidas por colegas y amigos y otras publicadas en la prensa y en registros audiovisuales.



epistemológicos que, lejos de ser invariables, deben conciliar la observación y la reflexión. Se trata pues de encontrar en las características de la existencia singular del personaje unos principios explicativos que solo pueden revelarse si se toma en cuenta el microcosmos social y cultural en el que se inserta y sus especificidades. La biografía resulta del producto agregado de la acción social de los individuos inscriptos en la conservación o la transformación de las estructuras biográficas. Así pues, este método permite comprender lo que Bourdieu (2011:118) denominó trayectoria y en la cual el *habitus*<sup>15</sup> se actualiza a medida que se atraviesan diferentes coyunturas.

En el marco de este método, en primer lugar, analizamos los relatos escritos por sus familiares y amigos, a los que se accede a través de sus archivos personales como la biografía de Batato Barea, escrita por su madre, la cual aporta datos relevantes sobre su trayectoria personal, y familiar. Asimismo, consultamos los libros *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995) e *Historias del Under*, de Fernando Noy (2015) que reúne relatos del *underground* de los 80, y la primera edición de *Te lo juro por Batato* (2006) del mismo autor, que reúne testimonios de amigos y colegas, en los cuales se reconstruye la trayectoria artística de Batato Barea. Si bien los dos últimos libros mencionados carecen de rigor metodológico, tienen valor como fuente y resultan un aporte para reconstruir experiencias y recuperar testimonios de un momento histórico al que no se puede acceder con facilidad. Respecto a la realización de entrevistas en profundidad nos apoyamos en ellas como insumos para reconstruir gran parte de la trayectoria artística y personal de Batato Barea y sus itinerarios dentro del *underground* porteño. Estos últimos dan cuenta del tipo de espacios por los que transitaba Batato Barea y los artistas del escenario contracultural.

En segundo lugar, las fotografías y el retrato al óleo de Batato Barea que analizamos, pertenecen a los archivos personales de: Alejandro Kuropatwa, Julieta Steimberg, Gianni Mesticelli y Marcia Schvartz. Nos concentramos en estos registros, aunque también otras fotografías fueron protagónicas y catalizadoras de la imagen de Barea. Por ejemplo, aquella emblemática que encabezó la tapa de la revista *Cerdos y Peces*, en 1991, en la que Barea disfrazado de policía burlaba a la autoridad, entre otras. Sin embargo, el corpus elegido prioriza registros que, a nuestro entender, cristalizan el

---

<sup>15</sup> Según Pierre Bourdieu (1991:92, 94-97) el concepto de *habitus* refiere a sistemas de disposiciones duraderas y transferibles; estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes. En definitiva, se trata, de un principio organizador y generador de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a un fin, pero que no supone la búsqueda consciente de este.

vínculo entre el retratista y el retratado y nos permiten desarrollar aquellas alianzas y negociaciones que se dan en el momento de la consumación del retrato.

Por otro lado, para la reconstrucción de las experiencias del *underground* de las que Batato Barea fue parte, se trabaja con fuentes primarias, archivos y registros institucionales tales como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la Fundación PROA, las hemerotecas de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca del Congreso. Además, se relevan colecciones privadas de primera mano cómo: los archivos de Viviana Tellas, Rafael Bueno, Diego Fontanet, Katja Alemann, Seedy González Paz, Alejandro Kuropatwa, Hernán Gené, Martin Kahan, y materiales donados por entrevistados. También se utilizan registros audiovisuales como el programa televisivo: Batato Barea en, a la Cama con Moria, conducido por Moria Casán y transmitido por Canal 9 en 1991; El mundo de Antonio Gasalla, transmitido por ATC en 1988 y los registros de la muestra “Lo que el viento se llevó (1989)”, entre otros materiales audiovisuales. Asimismo, trabajamos con archivos de prensa (diarios y revistas) y suplementos de difusión tales como: *La Razón*, *Eroticón*, *Página 12*, *El ciudadano* y el *Suplemento Sí de Clarín*; revistas: *Flash*, *Pata de Ganso*, *Cerdos y Peces* y *Estación 90*. En estos medios gráficos se publicaban las actividades que tendrían lugar en el circuito artístico y notas esporádicas que levantaban eventos o debatían sobre temáticas de sexualidad, arte y cultura. Además, utilizamos fuentes secundarias como las mencionadas biografías, bibliografía escrita por los propios actores del *underground* de los 80 y videos, documentales y películas como *Cemento* (2017) documental dirigido por Lisandro Carcavallo, *La peli de Batato* (2011) dirigida por Goyo Anchou y Peter Pank y *Stud Free Pub (Una buena historia)* (2019), dirigida por Ariel Raiman, entre otras. Por último, durante las entrevistas hay quienes suman sus archivos personales para otorgarle materialidad al relato. Son ellos los que conservan producciones gráficas, volantes de difusión y programas de eventos, fotografías etc., que fueron de vital importancia en esta tesis. Las fotografías (y otros registros) suelen ser de gran provecho en la situación de entrevista y traen a la memoria de las personas entrevistadas hechos temporalmente distantes y recuerdos que parecían olvidados o resultan difíciles de recordar nítidamente. En efecto, cada relato, es un desafío de la memoria frente al olvido. Existe para Paul Ricoeur un “olvido de conservación en reserva” un tipo de recuerdo latente, para distinguirlo de aquel en el que se borra todo rastro de lo vivido. Se trata de un olvido "reversible", que "designa el carácter desapercibido de la perseverancia del recuerdo, su sustracción a la vigilancia de la conciencia" (Ricoeur y De Certau, 2009: 65-71). En este sentido, los estímulos son los

que traen los recuerdos, aunque siempre sea desde el marco social presente, siendo los puntos de referencia los que configuran la memoria de un colectivo mayor de pertenencia. Entre estos puntos de referencia se encuentran los conocidos “lugares de la memoria” promovidos por Pierre Nora y que implican: sitios, celebraciones, paisajes, etc., de modo tal que el espacio resulta un referente mnémico central a la hora de revisar el pasado. Asimismo, el carácter efímero de muchas de las producciones del movimiento artístico *underground* de los años 80, estuvo signado por la espontaneidad de las acciones (en detrimento del fetichismo del objeto de arte) y, en menor medida, por los costos elevados de filmar o fotografiar.

### **¿Por qué combinar fuentes? Variaciones según capítulo**

La decisión de articular fuentes orales con otras escritas, visuales y audiovisuales responde al carácter efímero de muchas de las acciones artísticas y la ausencia o baja calidad de registro de estas. Distintas son las razones por las que se registraba poco y en baja calidad. En primer lugar, los elevados costos que esto implicaba en esa época y en esa coyuntura. En una entrevista la artista plástica Marcia Schwartz explica que:

Una buena foto color de 18 x 24 de obra en esa época no existía, era carísimo. No existía la fotocopidora a color, todo era carísimo. Yo hice una muestra que me acuerdo me la registró Alejandro Kuropatwa [reconocido fotógrafo del rock] todo en diapositivas 6 x 6, a cambio le regalé un sillón de terciopelo rojo que tenía, divino, que después él lo usó para una tapa de Charly García. Hablamos de 15 fotos. Era carísimo, no había registro porque era caro también (Entrevista personal a Marcia Schwartz, agosto de 2015)

La artista no solo testimonia un momento en el cual registrar resultaba caro y complicado, sino que, además, da cuenta de intercambios no monetarios que tenían lugar como sostén de las prácticas artísticas. Más aún, a los costos elevados de filmar o fotografiar, hay que agregar que se experimentaba una fuerte reivindicación del instante y la tendencia no era documentar, sino reclamar al momento presente toda su potencialidad. Seedy González Paz, archivista y curador del Museo de Batato señala que no hay registros de muchas acciones porque: “En los 80, registrar era, de alguna manera ensuciar la obra (...) a donde documentar era como cierta actitud policíaca” (Entrevista a Seedy González Paz, 2016). En efecto, la praxis vital del arte implicaba una vivencia fugaz y pasajera de muchas de las puestas en escena y de las acciones artísticas destinadas a durar el momento

y nada más. Se buscaba interceptar el instante presente en toda su potencialidad y, al mismo tiempo, la precariedad material y la urgencia de hacer en donde se daban las posibilidades y cuando estas surgían, implicaba que los artistas no se tomaban el tiempo de registrar y sistematizar esos registros para la posteridad. El artista plástico Rafael Bueno, quien realizaba con el grupo Loc-Son<sup>16</sup> pintura en vivo de gran formato en *varietés* en el Café Einstein, recuerda que se vivía con mucha libertad el presente, por lo que la mayoría de las obras que hicieron en vivo durante *shows* de música o poesía, se perdieron:

Quedaron, pero muy pocas obras. Yo acabo de recuperar un plástico [se refiere a los plásticos en los que realizaban pinturas de gran formato en vivo]. Imaginate que lo encontré hace poco y ¡lo compré! No nos llevábamos casi nada, no nos importaba (...) Y muchas pinturas se destruyeron o se perdieron (Entrevista personal a Rafael Bueno, 2016).

Como testimonian estos relatos prevalecía la espontaneidad de las acciones destinadas a durar sólo el momento de su ejecución, en detrimento del fetichismo del objeto de arte que justifica el registro y la conservación de las obras.<sup>17</sup> En todo caso, si todo estuviera archivado, vigilado, anotado, juzgado, la historia como creación ya no sería posible: porque entonces sería reemplazada por el archivo, transformado en una especie de saber absoluto (Derrida, 1995: 90-101). En definitiva, incluso cuando existen registros —incompletos y de escasa calidad—, estos no hablan por sí solos, y por esta razón nos permitimos recuperar las voces que aún pueden hablarnos sobre cómo perciben hoy aquellas experiencias fundamentadas en la centralidad del hecho artístico. Por último, las formas de habitar y circular por la ciudad dentro del llamado *underground* porteño de los años 80 sólo son recuperable mediante testimonios que dan cuenta de esa circulación. Así, las entrevistas permiten reconstruir los itinerarios de los artistas —que recorrían y habitaban más de un reducto cultural por noche— y las formas en las que sus acciones artísticas mentaron de identidad a los diferentes espacios del circuito contracultural. Las entrevistas también nos permiten indagar en situaciones íntimas, como por ejemplo el momento de realización de un retrato, sus alianzas y negociaciones. Pero, lo que, es más, los testimonios dan cuenta de los sentidos que los propios actores le otorgaron—y le otorgan hoy desde las miradas retrospectivas— a sus propias prácticas. En este sentido, es importante destacar que la

---

<sup>16</sup> El trío Loc-Son compuesto por el propio Bueno, Guillermo Conte y Majo Okner realizaban pintura performática en vivo, en 1982, aún en dictadura militar. Las acciones de este grupo sucedían en La zona, un lugar de encuentro emplazado en el sótano del edificio en donde residía Rafael Bueno y posteriormente en el Café Einstein.

irrefrenable indagación —de académicos<sup>18</sup>, críticos y nativos—y los diálogos y relatos que se transmitieron de boca en boca sobre las hazañas de Barea se enmarcaron en lo que denomino un ‘efecto memorialístico’ (Suárez, 2021). Un movimiento del acto de recordar, por el cual sus pares (re)volvieron y se (re)vincularon con el sentido de sus trayectorias y las de sus contemporáneos y que en esos recuerdos colectivos enaltecieron a Batato Barea. Más aún, un recorte mnémico de la vida de la persona fallecida no sólo es una condición *sine qua non* para su mitificación, sino que además arraiga a esa persona en una comunidad de pertenencia cuyos sentidos se nutren de esas narrativas y memorias que conforman una identidad común (Jelin, 2001). Este devenir mnémico que escapa a la individualidad se encuadra en la noción del “ser singular-plural” de Jean-Luc Nancy (2006). Esta categoría señala que la singularidad que enmarca a una existencia individual es adyacentemente plural. De modo que se trata de una entidad que se inscribe como particular en su diferencia, pero al mismo tiempo en relación con otras singularidades. Una memoria singular y plural garantiza la conservación del sentido de una trayectoria vital que se enlaza indefectiblemente en múltiples otras que mentaron a un clima de época en un momento dado. En suma, la mitificación de Batato Barea se afianzó, luego de su muerte, con miradas consagradorias, que mentaron su figura excepcional y en un mismo movimiento, dieron sentido a ese colectivo y a esa época.

En este marco y utilizando el método biográfico, en cada capítulo priorizamos un uso diferencial y específico de las fuentes. De manera que en el capítulo 1 nos basamos especialmente en archivos de revistas y diarios de la época y fuentes secundarias. Mientras que en el capítulo 2 priorizamos el trabajo con entrevistas y testimonios, como así también material biográfico de algunos artistas de los grupos entre los que podemos mencionar: *La última Yoli* (2020) de Doris Night e *Historias de Payasos* (2019) escrito por Hernán Gené. Además, recurrimos a registros de fragmentos de obras y numeritos parcialmente conservados. De este modo pudimos acceder a las trayectorias formativas de los artistas para reconstruir los puntos de encuentro y los espacios de formación que estuvieron en la génesis de los grupos que conformó Batato Barea con ellos. En el capítulo 3 reconstruimos los itinerarios y los espacios culturales del *underground* principalmente en base a testimonios. Sin embargo, también recurrimos a fuentes primarias como: fanzines, volantes,

---

<sup>18</sup> Como señalé en un trabajo reciente (Suárez, 2018, 2021), el giro académico sobre los años 80, la vuelta sobre los archivos, y especialmente la gran cantidad de entrevistas, los simposios, los encuentros para recordar estos años, devolvieron con gran ímpetu las miradas nativas sobre este periodo. Al mismo tiempo, asentaron, entre los nativos, sentidos comunes —en ocasiones consagradorios—sobre esta época.

programas, notas de diarios y revistas. En el capítulo 4, en cambio, utilizamos retratos que los mismos fotógrafos (o sus archivos personales a cargo de familiares) nos facilitaron y un cuadro al óleo cuyo registro también fue proporcionado por la artista. Con estos materiales, combinamos el análisis de imágenes con entrevistas en profundidad. Esta decisión responde a que como bien señala Peter Burke, cuando seleccionamos un corpus de retratos debemos considerar que estos no hablan por sí solos y que no son per se objetivos ni documentales. Por esto, los situamos en su contexto para poder hacer un reconocimiento del pasado. Ésta es la utilidad que nos proponemos darle a las imágenes —y a sus componentes internos— en este trabajo, poniéndolas en diálogo con relatos y testimonios.<sup>19</sup> De la misma manera, indagamos en los fragmentos de las trayectorias sociales y artísticas, tanto de Barea como de quienes lo retratan, que se cristalizan en esas imágenes. Para esto, primero las caracterizamos desde su composición y materialidad, como así también en relación con los dispositivos y procedimientos utilizados para generarlas. Pues, no es lo mismo una fotografía, que consiste en un registro indicial, que una pintura que implica un tipo diferencial de representación, otras mediaciones y otro tipo de iconicidad (Marin, 2009). En este sentido, el retrato es un género con su propia historia y rasgos convencionales con los que los artistas de los años 80 trabajaron, tanto para adoptarlos como para trastocarlos. Además, para explicar cómo a comienzos de los años 90 el movimiento *underground* de los 80, los artistas y sus prácticas comienzan a institucionalizarse nos basamos en trabajo con entrevistas, catálogos, notas y críticas en la prensa.

Por último, en el capítulo 5 priorizamos la utilización de entrevistas en profundidad. Esta decisión responde a que buscamos reconstruir los sentidos atribuidos, por un lado, a la muerte y al ritual fúnebre de Batato Barea, y por otro lado a las significaciones que, *a posteriori*, sus pares y allegados, le otorgaron a su figura mitificándola.

## **Marco teórico y perspectiva general**

Desde un marco general, para analizar el movimiento contracultural del que Batato Barea fue parte activa durante los 80 en Buenos Aires, resulta ineludible la mirada de Raymond Williams (1980), especialmente, con relación al concepto de formaciones

---

<sup>19</sup> Si en el análisis, las imágenes han de ser tratadas con cuidado, es porque el arte tiene sus propias convenciones. En otras palabras porque sigue líneas de desarrollo interno al tiempo que reacciona frente al mundo exterior. No obstante las imágenes pueden dar testimonio que hay de aquello que no se expresa con las palabras eso es lo que es útil para el historiador.

culturales. El autor postula que el análisis de la conformación de la cultura<sup>20</sup> implica tres dimensiones: las tradiciones, las instituciones y las formaciones. Por un lado, la tradición se percibe como el aspecto más activo de los elementos hegemónicos porque es un proceso selectivo y conectivo del pasado que proporciona una ratificación cultural e histórica a un orden contemporáneo establecido. Las tradiciones pueden cambiar porque cambian las condiciones sociales, y también las condiciones de posibilidad para su desarrollo. Al mismo tiempo, las instituciones culturales, económicas y políticas influyen en la incorporación de los sujetos al entrelazamiento de las fuerzas sociales activas. No obstante, aunque el establecimiento efectivo de una tradición selectiva depende en parte de dichas instituciones culturales, políticas y económicas identificables, las formaciones juegan un papel importante en ese establecimiento. Estas refieren a los movimientos y las tendencias, surgidos en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa sobre el desarrollo activo de una cultura. Así, desde un lugar intermedio entre la tradición y las posibilidades de emergencia de lo nuevo, representan una relación variable y a veces oculta con instituciones formales. La noción de “formaciones alternativas” atraviesa, intrínsecamente, todo el análisis del movimiento contracultural de los años 80 en Buenos Aires en tanto, según su definición, estas se oponen al concepto de hegemonía, dando lugar a nuevas expresiones culturales como la que nos atañe.<sup>21</sup>

Asimismo, dos conceptos en diálogo resultan de fundamental relevancia para los análisis que efectuaremos en esta investigación. Por un lado, la noción de trayectoria (en este caso la trayectoria personal y artística de Batato Barea) que desde la perspectiva de Pierre Bourdieu refiere a una “serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones” (Bourdieu, 1977: 82). Lo expuesto implica que reconstruir las trayectorias de los sujetos a través de sus historias de vida, supone una mirada integral de las posiciones objetivas ocupadas y los espacios transitados por los actores.

Por otro lado, la idea de escenarios desde la problematización de Lewis A. Coser, ilumina nuestro objeto de estudio. Si bien este concepto fue acuñado para pensar el mundo intelectual, resulta de gran utilidad para analizar las plataformas en donde se ubican los

---

<sup>20</sup> Cabe señalar que, para el autor, la hegemonía es la encargada de incorporar a una cultura significativa y a un orden social efectivo una serie de significados, valores y prácticas interconectados entre ellos. Pero no existe para Williams hegemonía sin contrahegemonía sino que es ese diálogo y ese límite el que implica un constante desafío.

<sup>21</sup> Por último, Williams recupera la idea de tendencias emergentes que no llegan a convertirse en hegemónicas. Analizarlas permite recuperar el instante en fuga en el que queda reflejada toda una vida y en una vida también toda una época, y en esa época toda una historia (Williams, 1987).

artistas, entre cierto número de órdenes institucionales (y sus intersticios), en los que también se ubican otros artistas. En este sentido, el concepto de “escenario” que será retomado a lo largo de la tesis permite indagar en las condiciones de posibilidad que habilitan determinados contextos para ciertos grupos sociales, al tiempo que explican sus restricciones a la acción en otros. Más aún, la idea de escenario de Coser nos permitirá abordar sociológicamente la trayectoria zigzagueante de Batato Barea, y reconstruir múltiples escenarios por los que transitó.

Además, para analizar la génesis y las formas de trabajo de los grupos de los que Barea fue parte constitutiva resultó fundamental el análisis de Claudio Benzecry (2012). Desde una mirada crítica el autor reflexiona sobre la tendencia de la sociología de la cultura a enfocarse en el mantenimiento de las relaciones de dominación, el poder y los conflictos entre grupos. Esta mirada “agonística de lo social” pierde de vista el lugar que ocupa la pasión, el afecto y el placer, en la elaboración de formas de afiliación y estatus social (Benzecry, 2012). En esta línea, para el abordaje de las dinámicas de los colectivos constituidos por Batato Barea, las condiciones en las que se conforman y sus modos de interacción resulta pertinente la obra de Michael Farrell (2003) con relación a los círculos colaborativos. Según el autor, un “círculo colaborativo” consiste en un grupo de pares que se encuentran en lugares de socialización o aprendizaje en común. A medida que los encuentros se vuelven más cotidianos, comparten de manera creciente objetivos y, tras un largo período de diálogo y colaboración, negociando e innovando, generan una visión común que guía su trabajo y constituye una mirada particular del campo artístico. Estas redes disciplinares varían en su estructura, pero son una oportunidad para el avance creativo y funcionan como una forma de movilidad entre la periferia y el centro del campo artístico pues comparten valores, aspiraciones, y orbitan en torno al mismo “centro magnético” (Farrell, 2003:11-15). La propuesta del autor nos sirve para analizar la dinámica de las redes de trabajo creativo y de colaboración artística, en las que Batato Barea se insertó y fomentó. Más aún, estos círculos colaborativos se posicionan —en el nivel de la cultura— en las mencionadas formaciones (Williams, 1981) en tanto que su carácter alternativo y de relación ambigua con las instituciones propician la emergencia de círculos colaborativos que abonan esa mirada y forma de trabajo diferencial. Asimismo, la perspectiva de Farrell resulta de utilidad para pensar las miradas y concepciones estéticas que estos grupos fueron gestando y las estrategias que desarrollaron dentro del movimiento *underground*, al que también dieron forma con su accionar. Además, los círculos se sostienen en gran medida, gracias a lo que Randall



Collins (2009) definió como “cadenas de interacción ritual”.<sup>22</sup> En estas, entre maestros y discípulos circula: capital cultural y energía emocional. Estas redes transfieren el capital cultural y crean una disputa competitiva por la eminencia que da lugar a nuevas ideas. Así tal como señala Howard Becker (2017) al calor del grupo los artistas se sienten más cómodos y protegidos para crear en un contexto ameno.

Por otra parte, nos basamos en las teorizaciones de Susan Sontag (2006) y Peter Burke (2001), abordando desde este marco teórico los niveles de representación y el lugar de la pose y la puesta en escena del cuerpo, sexuado y travestido como obra de arte en el escenario y en la cotidianidad. Además desde las perspectivas teóricas de Simmel (2011) y de Jean Luc Nancy (2006) pensamos en la particularidad del retrato como testimonio y como representación, que serán retomadas a lo largo de todo el capítulo 4.

En un marco más amplio, recuperamos los planteamientos de Fernanda Caravajal y Fernando Davis (2012) sobre las desobediencias sexuales en tanto constituyentes de una plataforma desde donde se ataca el orden sexopolítico acentuados por el régimen dictatorial y sus remanencias. De modo que desde este marco resulta necesario abordar el caso de Batato Barea para quien el travestismo implicó una toma de posición estética permanente. De ello deriva la pregunta: ¿qué tipo de travestismo construye Batato Barea con relación a su obra? Según Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2014), encarnó un tipo particular (y diferente) de travestismo que parodiaba los roles sociales. En efecto, Barea realizaba puestas en escena atravesadas por la polifonía en donde el cuestionamiento a las estructuras patriarcales no se da en un marco identificable ni reconocible, de ahí su particularidad. Asimismo, la performance juega aquí dando visibilidad y poniendo el cuerpo al deseo, que hace frente al imperativo normalizante. En este sentido, una referencia ineludible constituye el trabajo de Diana Taylor (2012) quien analiza el performance como experiencia latinoamericana postulando que se le puede estudiar de dos maneras: algo es performance (una puesta en escena artística) o algo se puede entender como performance (como la ciudadanía, el género, la identidad sexual o la desobediencia civil y la resistencia). Desde la perspectiva de Roberto Echevarren (1998) abordamos el modo en que Batato Barea constituyó una estética singular vinculable al estilo *glam* que, debido a la especificidad de su obra y en contexto local, definimos como un *glam sudaca* (Suárez, 2017).

---

<sup>22</sup> Collins coloca al ritual en el centro de la situación ya que considera que no sólo es un medio para manifestar respeto por los símbolos sagrados, sino que éstos sólo se constituyen gracias a él. Si el ritual no se lleva a cabo como es debido, su carácter sagrado desaparece.

Por último, el ingreso del retrato de Barea y de él mismo al museo del arte, cristalizó un primer síntoma de la creciente institucionalización que devino en el escenario de los años 90. Este hecho es abordado desde la idea de *doxa* de Pierre Bourdieu en tanto nos permite explicar los modos en que el escenario artístico se renueva y actualiza y los viejos actores ingresan en las instituciones a las que previamente se habían opuesto o les resultaban distantes.

En cuanto al último capítulo, las referencias teóricas de Susan Sontag nos permiten indagar en la enfermedad y sus metáforas. Además, las producciones de Daniel Link (2006) iluminan el vínculo entre la enfermedad y el capitalismo tardío.

Por otro lado, en cuanto a la construcción social de seres excepcionales resultan fundamentales los trabajos de María Julia Carozzi (1999, 2003) y Eloísa Martín (2007). En estas producciones las autoras abordan la sacralización y construcción de la excepcionalidad en el caso de distintas personalidades argentinas. Sus trabajos fueron pilares fundamentales ya que dinamizaron reflexiones y debates en torno a la figura icónica de Barea, cuya complejidad sólo es posible de abordar gracias a estos valiosos antecedentes analíticos y el corpus teórico que los envuelve.

## **Estado del arte**

En relación a la discusión en torno a nuestro objeto de estudio, los años 80, Viviana Usubiaga (2012) realiza, desde una mirada sociohistórica, una exhaustiva revisión de la década que discute críticamente con las lecturas estereotipadas que ligan, exclusivamente y de manera dependiente, al mundo artístico de este período con el movimiento artístico internacional. Además de realizar un recorrido por las obras y los artistas de la década, Usubiaga describe la influencia de la cultura *underground* y las formas de elaboración de dicha experiencia cultural. Por otra parte, el libro *Modo mata Moda*, (2016) de las sociólogas Daniela Lucena y Gisela Laboreau se inserta en la discusión sobre los años 80 en Buenos Aires y resulta un antecedente central ya que las autoras se corren de la mirada habitual que focaliza en la censura de los años 70 y 80, para dirigirse hacia la experiencia estética y artística que sobrevivió al terror dictatorial. Aunque, desde otra perspectiva, el historiador Jorge Dubatti (1995) vincula a los años 80 en Buenos Aires con la figura de Batato Barea en: *Batato Barea y el Nuevo Teatro argentino*, recorre la vida del artista, y vincula a su trayectoria con la emergencia de lo que él denomina “nuevo teatro argentino” (surgido entre 1983 y 1994). En relación a

nuestra unidad de análisis, María Guillermina Bevacqua (2019, 2020) retoma la figura de Batato en términos de trasgresión de códigos heteronormativos y reconoce que “configuró otra corporeidad, que se instaló en el debate actual sobre la desestabilización del binomio género/sexualidad” (Bevacqua, 2019, 2020). Por su parte, desde un registro historiográfico literario, el trabajo de Irina Garbatzky (2013) *Los ochentas recién vivos* realiza una descripción y un análisis exhaustivo del devenir vanguardista de: Marosa di Giorgio, Batato Barea, Roberto Echavarren y Emeterio Cerro. En este trabajo, recupera la imaginación encarnada y la puesta en escena de la poesía como acto, que desde 1983 habilitó también las manifestaciones en las calles, pero con el pesado legado de los desaparecidos. Por otro lado, Lucía Álvarez (2017) abordó el tema del Archivo Batato Barea. En el marco de la institución: El Museo Casa Batato Barea (1992-2013), la autora indagó sobre la experiencia de exhibición del acervo y sus condiciones de producción y funcionamiento; los modos en que este produce memorias sexo-políticas. Además se preguntó por las formas de afectación que supone su musealización, entre la posibilidad de ser aquietadas o activadas, recordadas o simplemente archivadas. El libro *Ninguna Línea Recta* de Nicolás Cuello y Lucas Disalvo (2019) resultó una referencia ineludible en cuanto reconstruye los cruces entre identidades sexuales con el punk, un movimiento que como explican los autores, supo representar las búsquedas y reivindicaciones de las disidencias. En relación con los movimientos contraculturales en nuestra región, las investigaciones enmarcadas en la red de Conceptualismos del Sur y la muestra *Perder la Forma Humana* llevada a cabo en 2012 en el Museo Reina Sofía —de España— y en el Museo de la Universidad Tres de Febrero en Buenos Aires, resultó un antecedente ineludible en esta investigación. Esta muestra abordó de forma transversal el mosaico de experiencias resistentes y disidentes desde el arte, la sexualidad y la política que tuvieron lugar en Sudamérica entre las dictaduras militares y las transiciones a la democracia.

Por su parte, Mara Burkart (2010, 2019) investigó sobre el humor gráfico durante la última dictadura militar. Su valioso trabajo resulta una referencia fundamental para esta tesis en tanto que echa luz sobre el lugar intersticial y resistente en el que el humor, en tanto que experiencia cultural, opera en un contexto de represión y censura. Además, sus pesquisas nos permitieron problematizar el periodo de la transición a la democracia en Argentina. Asimismo, las investigaciones de Natalia Verónica Rodríguez (2009) nos brindaron una valiosa aproximación al impacto social del SIDA en el Cono Sur, en tanto enfermedad de transmisión sexual en el contexto local. Además, la actualidad de los ensayos de Perlongher (1988) sobre la aparición del virus en nuestra región resultaron un

antecedente ineludible como así también los análisis sobre este mismo tema que, desde los estudios literarios, realizó Daniel Giorgi, (2009). Por último, las investigaciones de María Julia Carozzi (1999, 2003) y Eloísa Martín (2007) sobre la sacralización e idolatría de personajes populares argentinos resultaron un antecedente indispensable para comprender las dinámicas de la construcción social de la excepcionalidad en el contexto local.

Todas estas investigaciones brindan lecturas enriquecedoras, desde la literatura, el teatro, los estudios de género, la archivología, las artes visuales, y las ciencias sociales. Sin embargo, en esta tesis nos proponemos realizar una investigación sociológica sistemática que eche luz sobre un problema fundante de la sociología: la tensión entre la estructura y la agencia que se cataliza entre la trayectoria de Batato Barea y el *underground* de los 80. Por un lado, nuestro abordaje, busca aportar una mirada sobre los itinerarios y espacios por los que transitó Batato Barea, para reconstruir, a través de una perspectiva relacional y sistemática, el escenario de los 80. Por otro lado, a lo largo de esta tesis buscaremos problematizar a través de su trayectoria, una visión ampliamente difundida de que las acciones artísticas del *underground* de los 80 se enmarcaban en la alegría como una estrategia y forma de resistencia frente a los sentidos comunes instaurados por el terror dictatorial. No pretendemos desechar este fundado argumento ni mucho menos negar la existencia de formas de reivindicar el estado de ánimo (Jacoby, 2011, 2014; Lucena y Laboreau, 2016; Longoni, 2012). Más bien, y en un sentido complementario, planteamos que la mentada primavera democrática estuvo signada por la remanencia de políticas represivas, dificultades asociadas a la precariedad material y tensiones propias de un período liminal que osciló entre el terror dictatorial y el destape que implicaron la circulación de otros significantes. En el marco de estas inclemencias y de este período habilitante, el movimiento *underground* fue, en parte, posible por sus escasos niveles de institucionalización. Incluso podemos afirmar que implicó un momento “previo al campo” —en el sentido en el que Pierre Bourdieu concibe al campo— con escasas instituciones consagradoras y posiciones en competencia. Todo esto, habilitó nuevas formas de hacer y circular, de apropiarse del espacio y crear. Frente a las adversidades fue necesario construir redes y tejer vínculos, hacer con poco y crear sitios precarios en donde se desató el devenir artístico con otros. Es decible entonces, que la primavera democrática fue habilitante de una sociabilidad singular e inherente a un clima de época. La porosidad entre distintas zonas de esa escena cultural a menudo fue vinculada con la idea de “engrudo de los 80”. Si bien esta idea resulta ilustrativa, el rico

escenario artístico tuvo distintas zonas, capilaridades y matices que conviene no perder de vista para comprender su complejidad. Como veremos a lo largo de esta tesis, las diversas formas en que se expresó la fluidez y los sostenimientos mutuos entre estas diferentes zonas del escenario cultural fueron más o menos directos. Así pues, por ejemplo, algunas disciplinas artísticas que contaban con un mayor poder convocante —y debido a que podían cobrar el valor de una entrada— funcionaban como sostén económico de espacios que difícilmente llegaban a pagar las cuentas funcionando como sala de ensayo, teatros o bares. Más aun, detrás de estas formas de movilidad y porosidades dentro del escenario artístico también existieron los mencionados actores nexos<sup>23</sup> quienes sin ser necesariamente conscientes de ello conectaron a distintas zonas del mosaico cultural, contribuyendo a la estabilidad de los menos favorecidos. Estos actores, permitieron que aquellos en posiciones poco favorables pudieran sostenerse económicamente realizando espectáculos en espacios rentables —eventos privados, discotecas, etc. — realizaran trabajos como publicidades e incluso llegaran a la televisión. Una gran cantidad de este tipo de alianzas solidarias, sostenimientos interdisciplinarios e inconscientes y acuerdos fraternales, plagaron toda esta escena dando cuenta de que lejos de ser homogénea su porosidad se veía habilitada por el accionar de sus propios artistas. En suma, en esta tesis buscaremos mostrar, desde la trayectoria de Batato Barea, las complejidades y ventajas, matices, tejidos solidarios, porosidades, flujos y circulaciones que acontecieron en el escenario de los años 80. Mostraremos de qué maneras el *under porteño* no se entendería sin la presencia de Batato Barea, mientras que la trayectoria del clown-travesti se moldeó en este mismo movimiento contracultural en el que él mismo resultó neurálgico.

El principio rector de la exposición de esta tesis consiste en dedicar cada capítulo a una dimensión de la trayectoria artística y personal de Batato Barea que nos permita analizar, a través de su trayectoria, la génesis y el devenir del *underground porteño* de los años 80.

En el capítulo 1 presentamos el panorama general que encuentra Batato Barea cuando llega a la ciudad de Buenos Aires, hacia finales de la dictadura cívico militar. Ponemos especial énfasis en la situación de la cultura en Buenos Aires desde 1979 hasta

---

<sup>23</sup> Las alianzas y porosidades del campo fueron en gran parte posibles gracias a estos *actores nexos*, cuyo rol protagónico será significativo a lo largo de toda la tesis. Entendemos por *actores nexos* a aquellas personas que, ubicándose en posiciones de mayor consagración funcionaron como canal vincular entre los artistas emplazados en los márgenes y zonas de reconocimiento y posibilidad de sostenimiento material y acción.

mediados de la década del 80 y analizamos los aspectos fundamentales de las políticas culturales de la dictadura cívico militar y de los primeros años de la presidencia de Raúl Alfonsín. En la segunda parte del capítulo, abordamos la llegada de Barea a esa compleja escena cultural. Indagamos en las razones por las que los jóvenes de su edad migraban a la capital, y en cuáles fueron sus vínculos en la ciudad, sus primeros trabajos y años de formación. Además, analizamos cómo impactó en su trayectoria tanto las posibilidades como las limitaciones que traían aparejadas las políticas culturales en los últimos años de dictadura militar y durante el comienzo de la democracia. Indagamos en sus primeros pasos en el mundo del teatro, y las redes de contactos que le permitieron sostenerse económicamente esos primeros años en la capital, y sus primeras obras y presentaciones en vivo. Sobre el final del capítulo vemos que, hacia mediados de la década del 80, se evidencia como Barea fue fraguando un estilo creativo y una estética propios.

El Capítulo 2 tiene por objetivo analizar los grupos de trabajo constituidos por Batato Barea que consideramos que se guarecen bajo una estética singular y un modo de hacer novedoso para la época. Los grupos creativos sobre los que indagaremos son: Los peinados Yoli, El Clú del Claun, El trío: Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Humberto Tortonese, pues fueron estos los grupos que Barea conformó de manera más o menos estable, entre 1984 y 1991. En primer lugar, indagamos en las trayectorias artísticas de los integrantes de cada uno de estos elencos, cuáles fueron los lugares de encuentro en donde se conocieron y que estuvieron en la génesis de la conformación de estos grupos.

Además, describimos cómo fueron estos círculos colaborativos y sus rituales de identidad que habilitaron la creación conjunta en un escenario artístico poco institucionalizado. En este sentido, analizamos también cuáles fueron los modos de hacer singulares de cada grupo, para comprender la especificidad identitaria y estética, y los distintos tipos de humor que los posicionaron en un lugar diferencial respecto del resto de la *comunidad artística*.

El Capítulo 3 aborda el complejo entramado de espacios, bares, discotecas, residencias particulares, salas de ensayo y espacios culturales oficiales que constituyeron al circuito *underground* de los años 80. Estos sitios, a menudos precarios e improvisados, fueron el escenario en donde Batato Barea y sus pares desarrollaron sus acciones artísticas. Al mismo tiempo, los periplos del clown travesti en la noche porteña dieron cuenta de que, alternando su rol de actor o de espectador, visitaba distintos tipos de espacios en una misma noche. Una gran diversidad de disciplinas artísticas colmaba las agendas de los locales nocturnos habilitando los cruces más variados. Rock, pintura en

vivo, *shows* performáticos, obras de teatro, punk, poesía y otras formas de expresión convivían en un mismo sitio y en una misma noche. Además, constatamos que, estos variados itinerarios en una sola jornada eran habituales entre los artistas del *underground*. Así, por ejemplo, luego de realizar un show en un local nocturno de San Telmo asistían a un espectáculo en un espacio cultural en el barrio de Recoleta y finalizaban la noche en un recital de rock en un sótano del barrio de Belgrano. La diversidad de tipos de espacios que ocupaban los artistas da cuenta del complejo entramado que constituía al circuito contracultural de los años 80. Pero además las porosidades entre distintas zonas de este evidencian circulaciones e intercambios propios de una cartografía desbordada de sitios del *underground*. Como desarrollamos en este capítulo, en la urgencia creativa de los 80 los artistas ocuparon y dieron vida a emplazamientos abandonados y también a espacios culturales emplazados en barrios de elite de la ciudad. Así, las acciones multimediales de los jóvenes artistas diagramaron un ecléctico mosaico creativo en distintos barrios de la ciudad.

El Capítulo 4 analiza una serie de retratos que permiten indagar en las transformaciones que, desde finales de la década, el artista llevó a cabo sobre su cuerpo crecientemente intervenido artísticamente. Así, en este capítulo ponemos en relación las imágenes analizadas con otras, pero también con relatos, testimonios y material biográfico, de este momento de su trayectoria —entre finales de la década del 80 y comienzos de los 90—, en el que Barea incursionó en las murgas porteñas y comenzó a definirse como “clown-travesti-literario”. Con estos fines, trabajamos con un retrato de la pintora Marcia Schwartz en 1989, con fotografías de Julieta Steimberg (1988), Gianni Mestichelli (1989) y con una serie fotográfica realizada por Alejandro Kuropatwa (1990). Estas imágenes nos permiten identificar distintas facetas del artista, pero también las poses y negociaciones que entabló con sus retratistas en las distintas situaciones en las que fue retratado. Las gestualidades, las tomas de posición y los sutiles guiños que el clown travesti deja entrever en estos registros, cristalizan un temprano cuestionamiento a los imperativos sexogenéricos.

Por otro lado, abordamos el modo en que dialogan la autopercepción enunciada por Batato Barea (en sus declaraciones) y la imagen que devuelven sus retratos, considerando que, aunque no sean lenguajes homologables, sí pueden ser complementarios en un análisis como el que nos propusimos. Cada uno de los retratos fue realizado en situaciones muy distintas y con fines diferenciales. Sin embargo, todos denotan un momento de creciente consagración de la figura de Barea la cual llamaba la

atención del público y también de sus pares que buscaron retratarlo. Las imágenes circularon por distintos espacios favoreciendo a ese reconocimiento que se expresó con elocuencia en 1991 cuando Barea, junto a su retratista Marcia Schwartz, ingresó al Museo de Arte Moderno. Allí, y en el marco de la muestra Los 80 en el MAM, el artista realizó una performance frente a su propio retrato que fue reconocida por la crítica y la prensa. La entrada de Barea —un artista proveniente de los márgenes del escenario artístico— al museo dio cuenta de que, en los albores de la década del 90, su obra era reconocida por las instituciones artísticas.

El capítulo 5 aborda el final de la trayectoria de Batato Barea y su muerte, a causa del VIH, en los albores de una nueva década. Mostramos como su deceso, al igual que su vida, catalizó diversos aspectos de una atmósfera comunitaria mucho más vasta que signó al *underground* en los años 90, cuando éste se vio atravesado por la pandemia del SIDA y la apertura al modelo neoliberal. Asimismo, indagamos en las metáforas y los discursos estigmatizantes que recayeron sobre las personas infectadas y en los modos en los que la *comunidad artística* lidió colectivamente con ellos. Ponemos especial énfasis en el ritual fúnebre que despidió a Barea en un clima celebratorio de su vida, transcurrida a contrapelo de la heteronorma y de los mandatos sociales instituidos. Nos enfocamos principalmente en los sentidos atribuidos por sus pares y allegados a ese ritual y en los elementos que lo hicieron diferente a otros —por ejemplo, los funerales de denuncia protagonizados por ACT- UP en Nueva York y París—. Además, indagamos en los significantes que reflató el SIDA en el caso porteño y cuál fue su vinculación con la reciente experiencia del terror dictatorial. Hacia el final del capítulo analizamos qué elementos simbólicos y materiales propiciaron que, luego de su deceso, Barea se constituyera —desde las miradas retrospectivas de sus pares y seres queridos— en una figura mítica. Por último, indagamos en cómo su muerte joven y, por ende, trágica, fue un primer hito sobre el cual se erigieron las memorias y hazañas sobre la excepcionalidad de su figura.

Por último, presentamos las conclusiones a las cuales arribamos en cada capítulo de la tesis y los hallazgos que el recorrido propuesto nos iluminó. De esta manera, retomamos los interrogantes iniciales destacando los resultados de cada uno de ellos. Además, recuperamos la pregunta nodal de esta investigación: ¿en qué medida influyó la figura singular de Batato Barea al *underground* de los 80, y cuánto este movimiento cultural dio forma a su trayectoria? Y desarrollamos los resultados que el ejercicio de respuesta a este interrogante nos instó a indagar. Por un lado los distintos aspectos de en



la génesis social de una figura protagónica y, por otro lado los elementos significativos que caracterizaron al *underground* porteño.

## **CAPÍTULO 1: Entre la dictadura y la democracia. La trayectoria de Batato Barea en el escenario cultural en Buenos Aires de los primeros años 80**

### **Introducción**

En este capítulo reconstruimos la situación de la escena cultural en Buenos Aires desde 1979 hasta mediados de la década del 80 y analizamos los aspectos fundamentales de las políticas culturales de la dictadura cívico militar y de los primeros años de la presidencia de Raúl Alfonsín. El análisis pone especial énfasis en la ciudad de Buenos Aires, a donde Batato Barea migró desde San Miguel, en 1979, luego de realizar un viaje iniciático a Brasil. En este marco general, abordamos su llegada a la ciudad, sus primeros vínculos, la escena que encuentra en Buenos Aires y cómo ésta se fue transformando en los primeros años de la democracia. Durante este periodo, Batato Barea realizó trabajos informales en distintos rubros a partir de los cuales creó una primera red de contactos, un punto sobre el que nos detenemos en el segundo apartado. Al mismo tiempo trazamos un paralelismo entre lo que fue ocurriendo en su vida (artística y personal) y las mutaciones de la escena cultural y el caldo de cultivo que dará lugar al *underground* porteño del que simultáneamente fue parte y ayudó a constituir.

El capítulo se divide en dos grandes secciones. En la primera parte se analizan los lineamientos generales de la política cultural de la dictadura cívico militar, en qué contexto se enmarcaron y cuál fue su foco, para comprender sus implicancias, los desafíos y limitaciones que legó durante los primeros años de democracia. La censura, las listas negras, un marcado interés por sostener los valores del nacionalismo, las referencias a “los clásicos” en literatura y teatro, fueron algunas de las principales prioridades del gobierno dictatorial. Sin embargo, como veremos, el esquema de la Secretaría de Cultura fue variando a lo largo de todo el periodo y las acciones en cultura sostuvieron distintos focos de acción frente eventos tales como el Mundial de fútbol 78 y la Guerra de Malvinas. Luego indagamos en el lugar —simbólico y real— que tendrá la cultura en la nueva era democrática. Cabe adelantar que identificamos que en ese período se daba un doble movimiento: mientras que algunos referentes de la escena cultural tuvieron acceso a cargos dentro del mismo Estado, otros desarrollaban sus prácticas en los márgenes.

En la naciente democracia, los artistas que tuvieron acceso a puestos dentro del gobierno ocuparon lugares propios de “la política”, mientras que las estéticas del *underground* operaron en el plano de “lo político” (Rancière, 2004) aun cuando

desarrollaron sus acciones en instituciones de dependencia estatal.<sup>24</sup> Más aún, estas escenas marginales o del *underground* a menudo acontecían —y lo harán de forma creciente hacia la segunda mitad de la década— en instituciones oficiales. No obstante, postulamos que esto no siempre fue producto de la política “democratizante” de dichas instituciones culturales, sino que a menudo estuvo propiciado por los vacíos dejados por ella. En este sentido, si bien tanto Raúl Alfonsín como los intelectuales mantuvieron una postura de apoyo a la cultura, esta fue más bien de carácter simbólico y no logró sostenerse con un acompañamiento económico que consolidara las propuestas del sector cultural. Cabe adelantar que desde 1982 Argentina recibió el impacto de la crisis de la deuda latinoamericana. El endeudamiento externo heredado de la dictadura militar entró en default en 1988 y la inflación fue seguida por la hiperinflación desde mayo de 1989. Una economía estancada y una drástica disminución del PBI signaron a toda la década. De modo que, en lo que respecta a las políticas culturales, más allá de las buenas intenciones, el primer gobierno democrático no contaba (o no podía disponer de) fondos para sostener un presupuesto para el sector cultural. Al mismo tiempo, durante los primeros años de democracia, cierta remanencia de funcionarios públicos de la dictadura —tanto en el sector cultural como en otras instituciones— habilitó un espacio gris en donde los conflictos y limitaciones se hicieron notar entre los artistas.

En la segunda parte del capítulo, abordamos la llegada de Barea a esa compleja escena cultural entre finales de la dictadura y comienzos de la democracia que describimos en la primera parte. Indagamos en las razones por las que los jóvenes de su edad migraban a la capital, y en cuáles fueron sus vínculos en la ciudad, sus primeros trabajos y años de formación. Además, analizamos cómo impacta en su trayectoria tanto las posibilidades como las limitaciones que traían aparejadas las políticas culturales en los últimos años de dictadura militar y durante el comienzo de la democracia. Indagamos en sus primeros pasos en el mundo del teatro, y las redes de contactos que le permitieron sostenerse económicamente esos primeros años en la capital, y sus primeras obras y presentaciones en vivo. Sobre el final del capítulo vemos que, hacia mediados de la década del 80, se evidencia como Barea fue fraguando un estilo creativo y una estética

---

<sup>24</sup> Como señala Jaques Rancière mientras que los actores que intervienen en el plano de “la política” jerarquizan su práctica al interior de las instituciones democráticas, los que intervienen en el campo de “lo político” dotarán de nuevos significados a los emprendimientos del movimiento.

propios. Incluso, fue en 1985 cuando abandonó sus distintos pseudónimos transitorios y adoptó definitivamente el nombre artístico “Batato”.<sup>25</sup>

Desde este panorama general, las preguntas que orientan este capítulo son: ¿Qué escena cultural encuentra el joven Barea al llegar a Buenos Aires? ¿Cuáles son sus primeros trabajos, en qué redes creativas se inserta y cómo lo hace? ¿Qué herencia en políticas culturales y en términos económicos deja la dictadura militar al primer gobierno democrático? ¿Cómo se tensiona el binomio entre las intenciones y las posibilidades económicas de este primer gobierno democrático?

Partiendo de estas preguntas planteamos que la herencia tanto simbólica como económica que dejó la dictadura militar al primer gobierno democrático representó un escollo para las prioridades de este último. Las dificultades se manifestaron en las limitaciones a las políticas culturales que el alfonsinismo apoyaba con énfasis tanto discursiva como simbólicamente. En este contexto de precariedad material artistas de distintas disciplinas fueron acondicionando lugares y tejiendo redes para llevar adelante sus acciones creativas. Poco a poco, con el impulso de dichas acciones se fue fraguando la escena contracultural de la que Batato Barea fue parte y ayudó a constituir.

## **1. La escena cultural bajo la dictadura militar**

Durante la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, las cúpulas militares buscaron disciplinar las mentes y los cuerpos. Lo primero se realizó a través de campañas de adoctrinamiento mediático, propaganda, desinformación, y técnicas de manipulación de la opinión pública, que en jerga militar se conoció como “acción psicológica” (Risler, 2018). Una emisión sistemática y permanente de mensajes “positivos” tanto en los medios públicos como privados, se valió de los métodos más avanzados de las consultoras publicitarias, incluidos sondeos de opinión y encuestas enfocadas en relevar actitudes, conductas y juicios sobre el desarrollo de las acciones políticas, militares y económicas del régimen.<sup>26</sup> Paralelamente, el disciplinamiento y

---

<sup>25</sup> El nombre “Batato” lo adoptó en este periodo y según algunos de los entrevistados proviene de su encuentro con María Elena Walsh, a quien admiraba y por ello eligió el seudónimo en base a la canción “La Reina Batata”. Otros argumentan que provino de un chiste en el que alguien le dijo en público: “pareces una batata” refiriendo a su figura, robusta y femenina.

<sup>26</sup> Sobre este tema, Cora Gamarnik (2017) analiza las distintas estrategias utilizadas por la prensa argentina de tirada nacional para representar a la “subversión” sosteniendo la hipótesis de que esa visibilidad colaboró en la búsqueda del consenso social necesario para que se apoyara desde un sector de la sociedad civil la lucha “antisubversiva”.

distanciamiento de los cuerpos se realizó mediante la represión, el control policial y los efectos del terror de las desapariciones, torturas y asesinatos. Bajo control militar, se restringieron las posibilidades de que los ciudadanos se congregaran y potenciaron sus ideas colectivamente, y se reglaba fuertemente la autogestión de las apariencias prohibiendo, por ejemplo, el uso de pelo largo y la barba para los hombres y de polleras cortas, en el caso de las mujeres. La ciudad representaba un espacio de prohibiciones para todo aquel que escapase a los estándares de “normalidad”, impuestos por los mecanismos de control del poder totalizante (Foucault, 2004). La obligación de portar siempre documentos identificatorios al circular en la vía pública, las *razzias* policiales y los secuestros tornaban a la ciudad en un espacio de riesgo, especialmente para los jóvenes. De modo que, durante la dictadura militar —con las particularidades que caracterizaron a sus distintos momentos—, las acciones artísticas y culturales mermaron notablemente; sin dejar de existir por completo, continuaron desarrollándose en espacios menos visibles. Muchos artistas y militantes fueron asesinados, “desaparecidos” o debieron partir al exilio, mientras que ciertos puntos ciegos de la dictadura fueron espacios cooptados por artistas y actores culturales que adoptaron una postura contestataria respecto del régimen. Es por eso que el abordaje propuesto para este capítulo parte de discutir la idea, ampliamente cristalizada, de “apagón cultural” durante los años de dictadura militar. Esta mirada ya ha sido cuestionada desde distintas propuestas por una serie de trabajos (Burkart, 2017; Longoni, 2012, 2014; Verzero 2012, 2014, 2017; Margiolakis, 2011; Novaro y Palermo, 2003) y es desde esta última perspectiva que nos proponemos pensar, por un lado, aquellas experiencias artísticas a menudo subterráneas o menos expuestas, pero también aquellos *corpus* de artistas que continuaron produciendo obra e incluso denunciando al régimen desde dentro. En esta última línea de acción se ubican casos como el del artista plástico Antonio Berni, quien aceptó un pacto de convivencia con los militares. Mientras realizaba exposiciones oficiales, continuaba en el ámbito privado denunciando al régimen a través de su obra (Amigo, en Usubiaga, 2012). Otro caso de trascendencia, lo constituyó la obra de María Elena Walsh, cuyas letras de canciones infantiles entreveraban mensajes que cuestionaban los sentidos comunes impuestos por la dictadura militar. Además, en agosto de 1979, en el *Suplemento Cultura y Nación* de *Clarín*, María Elena Walsh publicó una nota, en la que establecía una crítica explícita a la censura que encabezaba la dictadura militar en el país. También en este corpus de experiencias resistentes se hallan los grupos conformados por actores y militantes de

filiación trotskista y surrealista, como las del Grupo Cucaño<sup>27</sup>, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT)<sup>28</sup>; y la trascendental experiencia de Teatro Abierto, una propuesta teatral colectiva lejana de los idearios radicalizados propios del “teatro militante” de los años 60 y 70 (Verzero, 2013) y pujante por la libertad de expresión y la denuncia de la violencia dictatorial. Asimismo, siguiendo los pasos de Teatro Abierto, en 1981 surge Danza Abierta que se planteó como un espacio de producción cultural independiente. Esta organización tuvo como premisa la amplia convocatoria, llevándose a cabo en los teatros Catalinas, Bambalinas y Blanca Podestá. Allí presentaron obras coreógrafos que continuaron produciendo y alcanzaron un renombre durante la década siguiente (Fortuna, 2018). Al mismo tiempo, como destaca Jorge Dubatti (2012) las líneas internas del teatro comercial y el teatro profesional de arte no se interrumpieron durante el periodo de la dictadura militar. El teatro comercial se mantuvo, especialmente de la mano de la revista y los espectáculos cómicos, mientras que el teatro profesional de arte creció con la influencia de los teatristas que provenían de las formaciones independientes, que cada vez se hallaban más profesionalizadas. En cuanto al teatro oficial, el gobierno militar encontró en éste una herramienta para manifestar públicamente que apoyaba a la cultura al mismo tiempo que era utilizado por la dictadura como una pantalla que contrastaba con las persecuciones de la represión en el campo teatral. Así, algunos teatros oficiales fueron apoyados como parte de la política cultural del gobierno de facto. Tanto el Teatro Municipal General San Martín como el Teatro Nacional Cervantes, dependientes respectivamente de la Intendencia porteña y del gobierno nacional contaron en esos años con temporadas de nutrida producción y fuerte visibilización (Dubatti, 2012: 186).

Además, en contraposición a la idea de “apagón cultural, es importante adelantar que fue durante los años de la dictadura militar cuando el rock comenzó a ganar un

---

<sup>27</sup> En 1979 se forma en Rosario el Grupo Cucaño (si bien el grupo se fundó en Rosario, realizaron intervenciones y establecieron alianzas con colectivos de Buenos Aires y otras ciudades). Se trató de un colectivo interdisciplinario y experimental de vocación surrealista que se planteaba la creación en términos vanguardistas y revolucionarios. En sus inicios sus integrantes fueron bautizados en un rito de iniciación como: Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Pepito Esquizo (Carlos Ghioldi), Pandora (Graciela Simeoni), McPhantom (Miguel Bugni), Lechuguino Maco (Guillermo Ghioldi) y el Marinero Turco (Daniel Canale). El colectivo estableció vínculos con otros grupos de investigación interdisciplinaria. Así entra en contacto con el Taller de Investigaciones Teatrales de Buenos Aires (TIT) y el Taller de Investigación Teatral Viajeros sin pasaporte de San Pablo, Brasil (Larroca, 2015).

<sup>28</sup> Los integrantes del TIT eran aún jóvenes estudiantes del secundario cuando en 1979 empezaron a trabajar de manera colectiva. Todos estaban afiliados al PST. Pronto estos jovencísimos artistas eludieron la consigna “por un arte político” para asumir la de: “por un arte revolucionario”, en medio de condiciones signadas por la derrota de los anteriores proyectos emancipatorios y el repliegue de la militancia a la clandestinidad de cara a la creciente represión estatal.

protagonismo inesperado y se desvinculó de la radicalidad política que, hacia comienzos de los años 70 y, de la mano de intelectuales de izquierda, le demandaban una toma de posición política definida, argumentando que su "rebelión individual" no era suficiente y que debían clarificar su ideología y abandonar el ámbito de la sensibilidad.<sup>29</sup> Sin embargo, a partir de 1974, tanto rockeros como militantes revolucionarios sufrirían con la escalada represiva y la reincorporación de la censura. El último recital masivo fue el de Sui Generis 1975 y recién entre 1976 y 1983 el rock devino un sitio privilegiado para que varones y chicas delinearan una resistencia práctica y cotidiana al Terrorismo de Estado y al proyecto disciplinador que el régimen intentaba imponer (Manzano, 2013). Por su parte, Pablo Alabarces (1993) Lucas Rubinich (2015) y Daniela Lucena y Gisela Laboreau (2017) dan cuenta de las diversas formas en las que, en un contexto de represión y repliegue, el rock funcionó como un incipiente ámbito de sociabilidad para la juventud. En esta línea, Ana Sánchez Troillet (2019) señala que, a pesar de la represión, la prohibición de reunirse en grupo en la calle y de las *razzias* policiales, los recitales de rock en dictadura no fueron suspendidos, lo cual colaboró a que se posicionaran como lugares favorecidos para la sociabilidad junto con algunos otros pocos encuentros populares como los convocados por el fútbol y las discotecas que tampoco habían sido prohibidos. En efecto, la autora fundamenta que esto habría abonado el terreno para que los primeros festivales de rock, luego de la asunción del primer gobierno democrático, se convirtieran en “laboratorios de ensayo para la vida en democracia”. Sin embargo, también advierte que los primeros “experimentos” ya se habían comenzado a gestar en los últimos dos años del gobierno militar (Sánchez Troillet, 2019: 162). Al mismo tiempo, entre 1978 y 1981 comenzaron a formarse los primeros grupos punks con bandas como Los Testículos, Los Laxantes, Estado de Sitio, Alerta Roja, Muerte Civil, cuya estética se cristalizó en las más variadas expresiones artísticas del emergente *underground* de los 80. Además, algunas líneas de este movimiento no tardaron en articular sus luchas con las de colectivos de reivindicación de las disidencias sexuales como el Frente de Liberación Homosexual (FLH), el Grupo de Acción Gay (GAG), entre otros, dando prueba de la interseccionalidad en las demandas del movimiento contracultural, no exenta de disputas ni posicionamientos de poder a su interior. Por otro lado, la efervescente producción de fanzines al interior del movimiento punk de este periodo incluye necesariamente a la

---

<sup>29</sup> Según Valeria Manzano (2013) de esa oposición surgieron los binomios: sensible/femenino versus ideológico/masculino anclados en términos de género que tendrán repercusiones en la estética y la conformación del público rockero.

cultura gráfica en cuyos orígenes también se reconocen las publicaciones de las “revistas subterráneas” (Cuello y Disalvo, 2019). Evangelina Margiolakis (2017) caracteriza este fenómeno editorial como un conjunto de revistas culturales que irrumpieron en América Latina durante las dictaduras militares de la década del 60, disputando los efectos del silenciamiento producidos por la persecución de la diferencia política por parte de los programas de disciplinamiento dictatorial en la extensión del Cono Sur. Las revistas subterráneas buscaban recuperar intereses expresivos y poner en palabras aquello que no podía circular por otros ámbitos debido a la persecución militar. Además, cómo recuperan Nicolás Cuello y Lucas Disalvo (2019), hacia los años 80 con el paulatino derrumbe de la política dictatorial tiene lugar una explosión de micro-edición que generó fuertes lazos en espacios de socialización que tuvieron como eje de la discusión aquello que se comprendía como resistencia, como contracultura, como diferencia y como marginalidad dando lugar a una heterogeneidad de discursos.

Sin embargo, el cúmulo de expresiones culturales que tuvieron lugar en estos últimos años de dictadura se enmarcó en un contexto de suma hostilidad hacia los jóvenes. Si por un lado la juventud dinamizaba la escena cultural, también era considerada *per se* subversiva y peligrosa y representaba el principal foco de ataque de la dictadura militar (Usubiaga, 2012). En efecto, durante la segunda mitad del siglo XX la juventud devino una categoría central asociada a la idea de modernidad sociocultural que cuestionaba a la autoridad del pasado y a ciertas normas familiares y sociales profundamente arraigadas. Es por esto que los jóvenes se consideraron como actores culturales y políticos dinámicos de Argentina, desde el derrocamiento del segundo gobierno de Perón hasta el golpe militar de 1976, pasando por las revueltas de mayo de 1969 (Manzano, 2017). De modo que los jóvenes que estuvieron detrás de estas expresiones artísticas en dictadura lidiaron con la violencia directa o potencial de las fuerzas policiales bajo el gobierno militar. Asimismo, como veremos en diferentes escenas a lo largo de esta tesis la inercia represiva persistió a lo largo de toda la década del 80 obligando a extremar precauciones y generar redes de resguardo entre los jóvenes de la *comunidad artística*.

En esta línea, un segundo punto que proponemos complejizar para abordar el tema de este capítulo es la idea cristalizada en una amplia historiografía actual respecto a que diciembre de 1983, y la asunción del primer gobierno radical, implicó un punto cero de la vida en democracia, exento de represión y de líneas de continuidad en cuanto a valores y personalidades de poder en instituciones culturales heredadas de los años de gobierno de facto. Una de las investigaciones que abordó desde ángulos específicos, estos matices



es la realizada por Marina Franco y Claudia Feld (2015). En dicho trabajo, las autoras se posicionan críticamente en relación con una idea fuertemente cristalizada en torno a la inmediatez de las políticas transicionales de revisión del pasado dictatorial y el cambio instantáneo de valores sociales con la asunción del gobierno radical. Sin embargo, la cuestión de las fisuras y continuidades represivas cristalizadas en el escenario cultural<sup>30</sup> aún merece ser profundizada ahondando en su entramado y sus complejidades.

Durante los primeros meses de la vuelta a la democracia la cultura fue valorada y ubicada en un lugar simbólicamente central por amplios sectores intelectuales y por el propio Raúl Alfonsín (Usubiaga, 2012; Landi 1984; Sarlo, 1984). Sin embargo, si desde el gobierno la consigna de “la cultura para todos” representó un locus susceptible de recrear nuevas sensibilidades en torno a la democracia, el escenario cultural encarnaba heterogeneidades que dejaron entrever vacíos y complejidades en los primeros momentos de efervescencia democrática. Cómo abordaremos a lo largo de este capítulo, por un lado, el apoyo económico a la cultura no estuvo a la altura de la dimensión esperada por los actores y artistas; el dinero destinado a sostener a las instituciones culturales y espacios de arte resultó escaso. Además, la vida en democracia no estuvo exenta de represión, aunque ésta pasó a ser ejercida por las fuerzas policiales en cuyo interior se mantuvieron actores centrales formados en los lineamientos militares. En suma, sin desestimar el locus de posibilidades que habilitaba el contexto democrático, nos proponemos abordar cómo se expresaron ciertas fisuras y limitaciones en el escenario cultural de los años 80.

## **1. Una mirada sobre la política cultural de la dictadura militar para la Ciudad de Buenos Aires**

A los fines de comprender mejor lo sucedido hacia el final de la dictadura militar (1976-1983), resulta de interés analizar el contenido y los lineamientos en torno a la política cultural, esbozados por los militares y algunos de los principales acontecimientos de la época, que dan marco a la complejidad del tema.

El 24 de marzo de 1976, luego de dar el golpe de Estado que estableció a la Junta Militar de Gobierno autodenominada Proceso de Reorganización Nacional<sup>31</sup>, los militares

---

<sup>30</sup> Cabe recordar que nos referimos a la conceptualización de escenario en el sentido planteado por Lewis Coser. Según el autor, los escenarios funcionan como plataformas, entre diferentes órdenes institucionalizados. Estos, emergen en contextos sociales e históricos singulares y son susceptibles de ser ocupados por nuevos actores que, previamente, no tenían un lugar protagónico.

<sup>31</sup> Para ampliar sobre este tema ver: Canelo, Paula (2008, 2010); Novaro y Palermo (2003).

expusieron su propio diagnóstico de lo sucedido en el área cultural durante los años del tercer gobierno peronista (1973-1976). De acuerdo con el documento emitido por integrantes del ejército, la Secretaría de Cultura de la Nación intentó reemplazar todo lo tradicional por lo moderno y vanguardista. Partiendo de este diagnóstico el gobierno militar delineó una nueva política cultural (de escaso presupuesto, muy inferior al de los años previos e incluso menor al de la década del 60), estructurada en tres grandes ejes: fortalecer las tradiciones; reforzar las fronteras y afianzar la figura del “ser nacional” en la tradición popular, las artes y la literatura; la persecución ideológica y la “lucha contra la subversión” (Rodríguez, 2015). Como parte de los compromisos que asumió el país con la UNESCO y la OEA se propuso fomentar las bibliotecas populares, promocionar la artesanía y difundir el teatro clásico (Canese, 2011). También se establecieron políticas para mantener una imagen de la ciudad de Buenos Aires acorde a los “valores histórico-nacionales”, se agudizó la censura y se prohibieron cantidad de obras, especialmente entre 1976 y 1980.<sup>32</sup> En este sentido, el objetivo último del gesto represivo fue reglamentar el tejido social, reconfigurar la memoria colectiva y remontar los discursos de la seguridad nacional (Landi, 1984).

En líneas generales, la intervención estatal de la dictadura se presentó como censura, listas negras aniquilamiento de personas y arbitrariedad (Landi, 1984), pero también se buscó exterminar tradiciones culturales y de obras por ejemplo mediante la quema de libros una práctica habitual a la que se refería como “prácticas purificadoras”.<sup>33</sup> Además, las dificultades presupuestarias obstaculizaron la acción de la Secretaría de Cultura durante todo el período y provocaron la pronta renuncia de sus ministros y secretarios.<sup>34</sup> Un punto excepcional fue el año 1978 cuando se realizó el Campeonato

---

<sup>32</sup> Existe un consenso generalizado de que a partir de 1980 disminuyó la presión de la censura y el control sobre editoriales, librerías, escritores y artistas en general (de Diego, 2003) Andrés Avellaneda, 1986; Hernán Invernizzi y Judith Gociol, 2002.

<sup>33</sup> En general, militares de bajo rango procedían a seleccionar, censurar, secuestrar y quemarlos. En abril de 1976 hubo dos quemas importantes de libros y ambas fueron en Córdoba. Posteriormente, se conocen casos en Entre Ríos, Capital Federal (90 mil libros quemados en Palermo), Rosario (80 mil libros) y, en 1980, se produjo la destrucción de 1 millón y medio de libros y revistas editados por la CEAL (Centro de Estudios de América Latina) (Ferri, 2018).

<sup>34</sup> Durante la última dictadura hubo en total cinco ministros civiles de Educación y Cultura y cuatro secretarios de Cultura, que no siempre coincidieron en el tiempo, es decir, respondían a distintos jefes políticos. De la Secretaría de Cultura dependían tres complejos: el Complejo de Música, el Complejo de Teatro (Teatro Nacional Cervantes y en 1977 se creó el Instituto Nacional de Estudios del Teatro) y el Complejo de Bibliotecas. En 1973 se dispuso la descentralización de funciones de Ediciones Culturales Argentinas —ECA—, del Complejo de Museos de Artes y Ciencias y del Complejo Museo Histórico Nacional” (Rodríguez, 2015: 305). Aunque no es el objeto de nuestra investigación, resulta pertinente señalar que el hecho de que gran parte de los ministros fueran civiles permite hablar de una dictadura cívico-militar.

Mundial de Fútbol y la Secretaría obtuvo una importante partida de dinero, un 500% superior a los años previos, destinada a dar una buena imagen del país en el exterior.

Este hecho junto con un amplio despliegue propagandístico (Risler, 2019), la prohibición de criticar en la prensa tanto al programa económico como al Mundial (Burkart, 2005, 2017) y la presentación de la ciudad moderna y ordenada (Sánchez, 2019) se insertan en un cúmulo de estrategias que buscaban construir al plan de acción de la dictadura como lo nuevo, en contraposición al pasado caótico, y como la garantía de vuelta a la normalidad. Así, desde este periodo las políticas culturales de la dictadura militar se caracterizaron por un marcado énfasis en mejorar la imagen del gobierno de facto a nivel nacional e internacional.

Como contracara de la parafernalia propagandística, hacia 1977 comenzaron a visibilizarse las denuncias de personas secuestradas y un grupo de madres de jóvenes desaparecidos comenzaron a reunirse en la Plaza de Mayo para denunciar y reclamar por la situación de sus hijos —este colectivo pronto conformó la organización Madres de Plaza de Mayo—. También en ese año, la ausencia de presupuesto en cultura comienza a hacerse evidente no sólo por la inexistencia de apoyo económico para producciones artísticas sino también por el creciente deterioro de espacios culturales por falta de mantenimiento. El caso de mayor trascendencia fue el incendio que destruyó totalmente al Teatro Argentino de la Plata, en octubre de 1977. Se trataba de un edificio emblemático construido hacia fines del siglo XIX, que albergaba a un importante número de obras teatrales locales. En ese momento, el sector teatral, el público y la prensa apuntaron contra la falta de mantenimiento que causó el incendio. Este hecho evidenció de forma temprana el abandono estatal de gran parte de los espacios e iniciativas culturales. (*El Día*, 19 de octubre de 1977).



“El fuego destruyó el Teatro Argentino”, *El Día*, La Plata 19 de octubre de 1977

Al mismo tiempo, si bien con el Mundial de Fútbol 78 el gobierno de facto puso énfasis en el desarrollo de un plan para invisibilizar la pobreza —erradicando las villas miseria— y ocultar la política de desaparición forzada y exterminio que llevaba a cabo, la noticia de la difícil situación del país debido a los secuestros y asesinatos comenzó a trascender incluso fuera del país. Hacia 1979 las denuncias por detenciones ilegales ascendían a 5580 y la presión de los organismos internacionales sobre Argentina también comenzó a crecer. En este marco, se acordó —a mediados de 1978— la visita de La Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA (CIDH). Un año después sus integrantes arribaron a Buenos Aires, en septiembre de 1979. Además, en 1980, Adolfo Pérez Esquivel recibió el premio Nobel de la Paz.<sup>35</sup> Frente a este panorama, el gobierno militar agudizó las políticas para mantener la “buena imagen” de la cara visible de la ciudad. De este modo, se desarrolló el proyecto de la construcción de autopistas que atravesaría la ciudad de Buenos Aires junto con un “cordón ecológico”, una especie de anillo de espacios verdes. El ambicioso proyecto fue ideado por el intendente de la ciudad de Buenos Aires Osvaldo Cacciatore. La primera medida implementada para llevar adelante la obra fue la expropiación de viviendas. Según Oscar Oszlak (1991) se expropiaron 30.000 hectáreas de terrenos localizados en Gran Buenos Aires. Promediando el final del periodo dictatorial se hizo visible que el plan no funcionaría; ya se habían concluido dos autopistas, y dispuesto numerosas expropiaciones de inmuebles, aun cuando las obras no llegaron a realizarse (Oszlak, 1991:21). El plan urbano inconcluso puso en evidencia el proyecto del gobierno militar de impulsar la redistribución del valor a favor de las clases dominantes.

Por otro lado, en cuanto a la censura, esta fue disminuyendo hacia 1981 frente a la creciente presión interna y externa. En dos años se publicaron cerca de doce obras literarias entre las que se encontraban: *Pubis angelical* de Manuel Puig, *Un tal Lucas* de Julio Cortázar, *De dioses hombrecitos y policías* de Humberto Constantini y otros títulos de Ricardo Piglia, Fernando Sánchez, Martha Lynch, Marta Mercader.

En 1981 frente a la creciente devaluación las cúpulas militares destituyeron al presidente Jorge Rafael Videla de su cargo. El teniente Roberto Viola asumió la

---

<sup>35</sup> Adolfo Pérez Esquivel ya era una figura reconocida internacionalmente por su lucha por los Derechos Humanos desde los años 70. Su premiación llamó la atención, en el resto del mundo, sobre los crímenes de *lesa humanidad* que se estaban llevando a cabo en el país.

presidencia de la Nación, quien tras pocos meses de gestión también fue removido de su cargo. En diciembre, asumió la presidencia Leopoldo Fortunato Galtieri quien, en abril del año siguiente, en medio de un fuerte conflicto social y económico, buscó reflotar el nacionalismo y envió tropas a Las Islas Malvinas dando comienzo a la guerra con Gran Bretaña la cual acabaría con la pronta rendición de Argentina en junio del mismo año. En cuanto al conflicto bélico y el ámbito de la cultura se destacó un cruce en particular. El 16 de mayo de 1982 tuvo lugar un evento cultural ineludible: el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, realizado a beneficio del Fondo Patriótico en la cancha de rugby de Obras Sanitarias. Allí, la mayoría de las figuras del rock argentino cantaron y tocaron ante 70.000 personas, en nombre del pacifismo. Sin embargo, hasta la actualidad la realización de aquel festival suscita fuertes controversias ya que, a pesar del contexto histórico, la toma de Puerto Argentino —o Puerto Stanley— había sido un acto de guerra. Como señalan Esteban Buch y Camila Juárez:

El Festival de Obras sigue dando lugar hasta hoy a discusiones apasionadas, entre quienes lo ven como una mancha infame en la historia de la música popular, el día en que los rockeros colaboraron con la dictadura, y quienes destacan esa dimensión pacifista y cómo, gracias a la prohibición de la música en inglés, permitió la difusión y la legitimación del rock argentino. Pero, aun si es el único evento musical que perdura en la memoria colectiva, fue uno más entre decenas de conciertos a beneficio del Fondo Patriótico. También folkloristas, músicos clásicos, tangueros, cantantes de boleros o grupos de cumbia, figuras ilustres y artistas de segunda línea, nucleados en grandes instituciones como el Teatro Colón o en grupos efímeros reunidos para la ocasión, organizaron conciertos que los medios cubrieron generosamente para mostrar el apoyo del pueblo a la aventura militar (Buch y Juárez, 2019, p.3)

Este evento trascendental del mundo de la cultura condensó una de las muchas controversias que comenzaban a gestarse en distintos ámbitos sociales en torno a la Guerra de Malvinas; controversias que pronto se convertirían en creciente descontento frente a las noticias de los muertos, las torturas y la derrota. En este sentido, el conflicto bélico marcó el comienzo del fin del gobierno militar y frente a su notable pérdida de legitimidad muchos exiliados comenzaron a volver al país (Usubiaga, 2012). En este contexto Leopoldo Fortunato Galtieri fue reemplazado en la presidencia por Reynaldo Bignone y la Junta Militar comenzó a negociar el traspaso de poder. En los últimos dos años de gobierno militar, la Secretaría de Cultura quedó prácticamente sin funciones por falta de presupuesto. Sin embargo, la última meta del proyecto militar, luego de la «guerra contra la subversión», era consolidar sus planes políticos de más largo plazo destinados a transformar la cultura política del país y afianzar la presencia del partido militar como

tutor de la vida política nacional (Canelo, 2008). Quizás esto explique por qué una de las últimas medidas de Galtieri, fue colocar a la Secretaría de Cultura bajo dependencia directa de la presidencia a través de la Ley de Ministerios (n° 22250). Asimismo, a comienzos de 1982, Galtieri confirmó en el cargo al último secretario de cultura a Julio Cesar Gancedo y, aunque el primero se vio obligado a renunciar de la presidencia, Gancedo permaneció en su puesto hasta el fin de la dictadura sin capacidad de acción por falta de presupuesto.

Un último elemento que se destacó en este período fue la difícil coyuntura económica que atravesó el país, desde 1982, en el marco de la Crisis de la Deuda Latinoamericana que tuvo un impacto negativo en la economía de toda la década. Esta crisis reconoce sus raíces en los desequilibrios macroeconómicos internos y choques externos que se verificaron en el curso de la década previa, tanto en los precios de los hidrocarburos como en la disponibilidad y costo del financiamiento externo. Fue entonces cuando la formación bruta de capital fijo como proporción del PIB exhibió un aumento muy significativo, y el consumo en general se mantuvo o se incrementó (Bárcena, 2014). Esta dinámica del gasto público y privado se expresó en déficits cada vez mayores y presiones inflacionarias, estas últimas muy pronunciadas en la Argentina. Como vemos en lo sucesivo, el impacto de esta crisis en la economía del primer gobierno democrático será un problema político y social del que la cultura no quedó exento.

En suma, en líneas generales, las políticas culturales de la dictadura contaron con escaso presupuesto y estuvieron basadas en un ideario nacionalista y conservador, estableciendo jerarquías, niveles de consagración y un ideario de cultura vinculado a las Bellas Artes y a la alta cultura que logró cierta penetración en el sentido común de una parte importante de la sociedad (Landi, 1984). Además, estas políticas hicieron centro en la transmisión de una serie de valores y actitudes vinculadas a lo más ortodoxo de la religión católica, la promoción de un nacionalismo xenófobo, evitando cualquier referencia a la realidad contemporánea (Rodríguez, 2015). Como se aborda en el siguiente apartado, en términos culturales la tarea del primer gobierno democrático estuvo en gran medida abocada a desvincular estos sentidos comunes que definían a la cultura de modo acotado y elitista, para implementar una política de redemocratización de los bienes culturales. Sin embargo, también se pone en evidencia, que el apoyo económico a la cultura —tanto a nivel nacional como de la ciudad de Buenos Aires— en el contexto de la mencionada Crisis de la Deuda Latinoamericana, no logró estar a la altura del apoyo simbólico que el primer gobierno democrático le manifestaba al sector cultural.

### **1.1. Entre la dictadura y la democracia ¿sólo la cultura podrá salvarnos? La centralidad de la cultura durante la primavera alfonsinista**

La asunción presidencial de Raúl Alfonsín en 1983 implicó para el conjunto de la sociedad el inicio de una nueva etapa de transformaciones graduales y con los enormes desafíos que la inmediatez del terror y la violencia política dejaba planteados en los más amplios campos de acción. O'Donnell (1996) sitúa a la finalización de la transición con el establecimiento del gobierno democrático. A partir de ese momento el autor utiliza la categoría de consolidación, que se extiende entre la asunción del gobierno democrático y el momento en el que desaparece, al menos como algo inminente, el peligro del retorno al pasado autoritario. En lo que respecta al campo cultural heredado por el gobierno de Raúl Alfonsín, este se hallaba fragmentado como consecuencia de los casi siete años de proceso militar (Sarlo, 1988). Durante los años de dictadura, la política como símbolo y como discurso, se había combinado con diversos dispositivos de disciplinamiento y resocialización de los argentinos (Landi, 1984; Sarlo, 1985). Por esto, en el nuevo contexto las políticas culturales ocuparon un lugar central en el debate sobre la etapa que se abría, en tanto que se le asignó a la cultura un rol fundamental en la tarea redemocratizadora, con la expectativa de que las políticas culturales constituyeran una forma de hacer política que repercutiera en las relaciones sociales (Wortman, 1996:65).

Así, la gestión de Raúl Alfonsín profesó el lema “La cultura es de todos”, haciendo notar su rol fundamental en el proceso de reconstrucción de la democracia. En noviembre de 1983, el presidente convocó a escritores, artistas plásticos, personalidades del mundo del cine y de la música, entre las que se destacan: Clorindo Testa, Jorge Romero Brest, Osvaldo Pugliese, María Elena Walsh, Alberto Girri, Osvaldo Bonet, Iván Cosentino, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges entre otros. En esta ocasión el presidente procuró destacar la tarea reparadora que cabía a la cultura en la era que iniciaba el país. En una atmósfera emotiva el encuentro selló públicamente el compromiso entre ciertos miembros relevantes de la diversa *comunidad artística* y el futuro mandatario. Los asistentes hicieron énfasis sobre la confianza depositada en el presidente electo. Cabe señalar que el entramado de matices resulta complejo ya que algunos de estos actores del mundo cultural habían sumado sus voces al consenso del golpe militar (Usubiaga, 2012: 183-184). Sin embargo, considerando la coyuntura sociohistórica, resultó significativo que el presidente tuviera la intención de reunirse con los agentes del mundo de la cultura y

apelara a este como un medio fundamental para recomponer los lazos sociales fuertemente disgregados por el Terrorismo de Estado. En este sentido, una de las primeras manifestaciones de libertad de expresión que implicaban las primeras medidas alfonsinistas se materializó en la eliminación del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica que había sido creado a fines de los años 60 por el gobierno de facto de Onganía y representaba un símbolo de la censura de los gobiernos autoritarios que se sucedieron en el país. A principios de 1984, se sancionó la ley 23.952, que reemplazó a la ley que avalaba la censura, y se reglamentó la conformación de la comisión asesora de exhibiciones cinematográficas. Esta última, estableció como único parámetro de prohibición la edad del espectador (Ekerman, 2020). No obstante, pronto se hicieron notar las limitaciones de estas medidas. Cómo señalan Natalia Milanesio (2021) y Maximiliano Ekerman (2020), la ley produjo tensiones entre distintos sectores. Periodistas e intelectuales contraculturales pujaban por mayor libertad de expresión; las ligas de moralidad y los grupos vinculados a la iglesia demandaban mayor prohibición; por último, también generó inconformidades entre los propios funcionarios del gobierno de Alfonsín quienes afirmaban que la censura debía estar sujeta a medidas más estrictas. En estas riñas de intereses el gobierno radical procuró evitar las crispaciones con la iglesia católica y los sectores conservadores mantuvieron una postura ambigua. Así, la censura aumentó drásticamente; a fines de 1986 la iglesia católica se incorporó a la comisión a fin de modificar desde adentro las calificaciones y el conflicto se agudizó aún más cuando la cámara de senadores aprobó en octubre de ese año una ley que permitió considerar a la obscenidad como un delito de acción pública. Cabe señalar que detrás de este proyecto se encontraba Héctor Deval, del Movimiento Federativo Pampeano, aliado de la dictadura. Así, como señala Ekerman (2020), en los 80, la prohibición de contenidos audiovisuales fue *in crescendo* llegando a ser tan importante como la que rigió durante los años de dictadura militar. Esto puso en evidencia que, más allá de las buenas intenciones del alfonsinismo, la remanencia de funcionarios de la década previa en los mismos puestos, el poder de la iglesia y de los sectores conservadores, dificultó que se concretizaran gran parte de los ideales democratizadores de la cultura, durante toda la década del 80.

Sin embargo, en líneas generales el primer gobierno democrático fomentó el desarrollo de una nueva cultura emergente y apostó a la ampliación del público que tiene acceso a los bienes culturales (Usubiaga, 2012: 45). Como parte de lo anterior, el consenso de la democracia habilitó la posibilidad de que instituciones artísticas habitualmente consideradas de élite, funcionaran de manera autónoma y se distanciaran



de su pertenencia a la “alta cultura”. De modo que predominaba, una fuerte intención de propiciar la concurrencia masiva del público heterogéneo. Un primer elemento que evidencia la resignificación de “lo popular” en el campo de la cultura, se expresó en la iniciación de los bailes populares en distintas zonas de la ciudad organizados por Raúl Alfonsín. Además, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires se encargó de organizar recitales gratuitos de música popular que tenían lugar según el género, en distintos parques de la ciudad, adjudicándole a Barrancas de Belgrano el escenario del rock (Fernández Bitar, 1987) . El ciclo “Música al Aire Libre” se inició en el verano de 1984 y fue el programa estrella del gobierno radical de la Municipalidad de Buenos Aires (Sánchez Troillet, 2019).

Al mismo tiempo, prevaleció la idea de que la posibilidad de la democratización real de la sociedad, más allá del régimen político, estaría sujeta a la construcción de una cultura democrática en la que primara el acceso igualitario a los bienes simbólicos (Landi, 1984; Chavolla, 2005). Las expectativas en torno a la cultura y su rol en el nuevo contexto democrático llegaron a reclamar que la producción y distribución de bienes culturales tuviera carácter de derecho social, permitiendo así expandir las voces (Landi, 1984).

En este contexto, el campo intelectual intervino en el debate sobre el lugar de la cultura en la nueva escena del país, trazando balances respecto a los modos de accionar de los intelectuales y artistas progresistas y de izquierda en las décadas previas, para remendar los “errores” (Sarlo, 1984: 198). Por último, aunque minoritarias, tuvieron lugar ciertas miradas más escépticas respecto al sentido de la cultura en la nueva etapa democrática. En esta línea, el sociólogo y escritor Rodolfo Fogwill manifestaba que el uso de la cultura era parte del proyecto político del gobierno radical, al tiempo que denunciaba que ésta se difundía como el negocio del espectáculo y que era consumida principalmente por las clases medias en su tiempo libre. De modo que según el sociólogo se la separaba de la vida real y no era suficiente “para transformar la cultura política de la sociedad: desde la familia hasta los militares” (Fogwill, 1984: 41-42 en Sanchez Troillet, 2019).

En la práctica, las políticas culturales que se implementaron en los primeros años de la restauración democrática, tuvieron como usina fundamental el Taller de Cultura y Medios de Comunicación Social, que a principios de 1983 fue convocado desde el Centro de Participación Política (CPP), espacio destacado en la confección del programa político del Movimiento de Renovación y Cambio, corriente dentro de la Unión Cívica Radical (UCR) que llevaría como candidato a Raúl Alfonsín. Este espacio supo nuclear a decenas de intelectuales y artistas que se propusieron hacer un aporte de cara a la inminente etapa

democrática (Manduca y Suárez, 2020). Como señala Luis Gregorich —hasta entonces asiduo colaborador de la revista HUMOR—, uno de los coordinadores del CPP:

Se trataba de reflexionar sobre la situación de la cultura y las huellas que en este campo había dejado el Proceso militar, de comparar políticas y legislaciones culturales en diferentes países, de mantener un diálogo abierto con los distintos representantes de la cultura enrolados en otros partidos y tendencias, y finalmente de elaborar un programa de gestión para quien creíamos iba ser el futuro presidente elegido por el voto popular (Gregorich, 2006:24).

Dentro del amplio grupo conformado por artistas, periodistas e intelectuales, tuvieron participación dramaturgos y dramaturgas como Aída Bortnik, Carlos Gorostiza y Pacho O'Donnell; los teatristas actores y actrices: Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, Héctor Calmet, Alfredo Iglesias, Pablo Moretti, Jorge Sassi y Myriam Strat. Al mismo tiempo, la mayor parte de ellos —Bortnik, Gorostiza, O'Donnell, Boero, Bonet, Brandoni y Calmet— habían sido partícipes de Teatro Abierto, un movimiento teatral fundado en 1981, en plena Dictadura Militar. Se trató de una experiencia que se fue sedimentando en las memorias colectivas respecto a la última dictadura como una suerte de hito de la resistencia cultural, y así lo ponen de manifiesto las tempranas recuperaciones de la misma en los debates respecto a las políticas culturales de los primeros años democráticos (Manduca, 2018). Fue un teatro político, efectivamente porque a través de la metáfora como recurso, sus obras cuestionaron los parámetros autoritarios de la dictadura. Sin embargo, Teatro Abierto aparecía lejano de los idearios radicalizados propios del teatro militante (Verzero, 2013) de los años 60 y 70, fuertemente vinculado a los proyectos de las organizaciones político-militares. Se trató más bien de un movimiento que adoptó como consigna principal un reclamo que atravesaba al conjunto de la sociedad, una suerte de eje transversal que generaba consensos (como por ejemplo en lo relativo a la libertad de expresión) entre una audiencia espantada de la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara (Pelletieri, 2001). Partiendo de esto, podemos entender la relevancia del movimiento, y la importancia, en el campo político, que adquirieron algunos de sus integrantes con la llegada de la democracia. Además, se destaca el componente ideológico-partidario de buena parte de los miembros fundadores de Teatro Abierto. La mayoría de ellos, estaban vinculados al Partido Comunista Argentino (PCA) y sostenían una mirada crítica hacia el peronismo, lo cual permite comprender su acercamiento a la UCR. Entre los fundadores de Teatro Abierto, se destacó la figura de Luis Brandoni —militante radical— quien ocupó

el rol de asesor cultural de Alfonsín. A su vez, Brandoni también fue el nexo mediante el que Carlos Gorostiza accedió a la Secretaría de Cultura de la Nación (Usubiaga, 2012).

Respecto al ámbito de la ciudad, la Secretaría de Cultura estuvo bajo la órbita de Mario “Pacho” O’Donnell, que, si bien fue partícipe del CPP, tuvo ciertas miradas más cercanas al ideario “nacional y popular”, históricamente referenciado con el peronismo (Suárez y Manduca, 2020). Al mismo tiempo, su paso por Teatro Abierto 1981 y su posterior alejamiento del movimiento, había suscitado rispideces, que se expresaron por ejemplo en el debate que tuvo con Roberto Cossa en las páginas de la revista Hum®<sup>36</sup> tras el ciclo de 1982 (Manduca, 2017; Villagra, 2015; Trastoy, 2001; Dubatti, 2012). Del mismo modo, estas tensiones estuvieron presentes en su vínculo con Gorostiza a lo largo de su mandato.

Por otro lado, la efervescencia democrática, en buena parte se concentró en la Ciudad de Buenos Aires, y sus ámbitos culturales fueron reflejo de ello (Sánchez Troillet, 2019). En ese sentido, un elemento estructural que sigue estando presente tiene que ver con el presupuesto destinado a cada jurisdicción, siendo notoriamente superior el de la Ciudad de Buenos Aires respecto al nacional. Además de la nutrida oferta cultural dirigida a un público amplio que brindaban espacios como El Centro Cultural San Martín o el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, se desarrollaron nuevas propuestas como el Programa Cultural en Barrios (Wortman, 1996) o el Programa Cultural en Fábricas. La presencia del teatro en estos programas permitió su difusión hacia los sectores más marginales de la ciudad. Además, significó la posibilidad de capitalizar gubernamentalmente “una tradición de prácticas barriales en el campo teatral<sup>37</sup> (Dubatti en Pellettieri, 2001: 295). En este sentido, en particular la experiencia de Teatro en Barrios conjugó la participación de actores no profesionales con otras en las que intervinieron teatristas con una larga trayectoria (Dubatti, 1995).<sup>38</sup> Otra de las experiencias enmarcadas

---

<sup>36</sup> La revista Hum® puede ser entendida como foros del humor progresista. Mara Burkart (2017) señala las razones por las que esta revista sobrevivió a la dictadura militar y generó complicidad entre sus lectores como una marca de época. La violencia represiva fue presentada como un problema separado de la censura y de las consecuencias negativas del proyecto económico, pasando a ser un fenómeno autónomo, abordado desde la imagen humorística, más precisamente desde el humor negro y tragicómico. Hacia fines de los 80, mientras se desmoronaba la dominación militar, Hum® se convirtió en un referente de esa nueva posición “progresista” que recuperaba elementos de la cultura moderna y politizada, destruidos por la triple A y la dictadura militar, ganando un lugar central en el campo de la cultura masiva (Burkart, 2017: 235).

<sup>37</sup> Un importante ejemplo de esta tradición la representan los “filodramáticos”, quienes, desde las prácticas teatrales asumían la tarea de denuncia social y cuyo origen en Argentina se remonta al siglo XIX. que atravesó la historia del teatro nacional desde los fines del siglo XIX”

<sup>38</sup> Asimismo, y como retomaremos en el siguiente capítulo, gracias al financiamiento de este programa, el segundo elenco de Batato Barea: El Clú del Claun, pudo realizar presentaciones en más de 6 barrios de la ciudad.

en este programa fue la del grupo Teatro de la Libertad, dirigido por Enrique Dacal, con particular influencia en el teatro callejero de los primeros años democráticos. Entre otras acciones, este grupo realizó el *Libertazo*, un recorrido “por estaciones” en las calles de La Boca, con la participación de una murga. En esta intervención, se invitaba a participar a los transeúntes y vecinos mientras se realizaban distintos números que iban desde contar un chiste, a bailar un tango. Un último aspecto a destacar, es que dentro del programa, los talleres en torno al ámbito teatral fueron de los más diversos, desde montaje de piezas en sala y la organización de espectáculos callejeros, hasta seminarios de escritura de obras, dirección y escenografía (Suárez y Manduca, 2019).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del gobierno nacional el presupuesto en cultura no llegó a lo esperado. Artistas y actores e instituciones se vieron desfinanciados e incapacitados de realizar muchas de sus propuestas. Esta falta de apoyo económico se debió en parte a la fuerte crisis económica que heredó el alfonsinismo del gobierno militar y también a la mencionada crisis de la Deuda Latinoamericana que azotó a toda la década.

Partiendo de este panorama general, en el siguiente apartado nos proponemos describir aquella escena cultural *underground* de la que Batato Barea, recién llegado a la capital, formó parte y ayudó a fomentar.

## **1.2. Batato Barea, el primer viaje y la fuerza centrípeta de la gran ciudad**

Batato Barea se estableció definitivamente en la ciudad de Buenos Aires en 1979 motivado principalmente por la posibilidad de formarse en distintas técnicas actorales. La migración de jóvenes del interior a la capital no era una novedad y se debía principalmente al acceso a una formación universitaria. Pero también otras razones movilizaban la migración hacia la ciudad de Buenos Aires en los años 80, nos referimos a la búsqueda de un campo más amplio de consumo, mayor inserción y circulación de nuevas propuestas culturales, artísticas y de salida laboral. Al mismo tiempo, frente al conservadurismo de los pueblos o ciudades pequeñas, en particular, los homosexuales migraban hacia ciudades más grandes como una forma de resguardo, frente a la violencia física y emocional al tiempo que, el carácter impersonal de los vínculos de la gran ciudad, los protegía de los prejuicios sociales.<sup>39</sup> Como señala Pichardo Galán (2003), en la ciudad, la

---

<sup>39</sup> Para Goffman (1989), la interacción social, en donde unos y otros tratan de influenciar mutuamente sus acciones, se pone en evidencia más fuertemente en pequeños lugares de residencia en donde los individuos son más próximos. Los actores sociales en situación de interacción se ponen a ellos mismos en una vidriera,

persona homosexual puede ir contra la norma porque nadie le conoce y tiene la posibilidad de mostrarse a sí mismo sin tener que disimular constantemente lo que uno es o intentar aparentar algo que no se es. Al mismo tiempo, el anonimato de la gran ciudad permite una reelaboración biográfica que implica una presentación actualizada en la vida cotidiana de quien emigra y una recepción diferencial, desprovista de juicios y prejuicios sedimentados, por parte de sus nuevos interlocutores. En palabras de Goffman, (1989:120):

Si el individuo mantiene una distancia física, también puede coartar en otros la tendencia a elaborar su identificación personal. [...] Si la persona reside en una región aislada, de otra que frecuenta con regularidad, puede introducir una desconexión en su biografía: intencional, como en el caso de [...] los homosexuales de un pueblo chico que se dirigen a Nueva York, Los Ángeles o París para desarrollar una actividad relativamente anónima.

En efecto, en el caso del actor, la opción sexual pudo haber constituido un motivo central en la decisión de migrar. Si bien tanto Batato Barea como su hermano Ariel no ocultaban su homosexualidad, debido a la represión policial en el pueblo, Hugo Barea — padre de ambos—, debía retirar a sus hijos de la comisaría de manera frecuente (Aimichetti de Barea, 1995). Si bien cabe señalar que Batato Barea tenían la aceptación de su madre y su padre, sufrían las miradas estigmatizantes del pueblo. Según Aimichetti, esto resultaba una carga psicológica grande, especialmente para su hijo menor, Ariel, quien sufría episodios de depresión y angustia. En este sentido Didier Eribon (2001:33), señala que frente a esta realidad de injuria, burla, agresión, hostilidad ambiental, uno de los principios estructuradores de las subjetividades de gays y lesbianas consiste en buscar los medios de huir del ultraje y la violencia, y que con frecuencia recurran a disimular lo que son o a “emigrar hacia climas más benignos”. En efecto, según el autor, los homosexuales migraban porque eran injuriados, porque no podían realizarse como personas e incluso porque no tenían posibilidades de trabajar en lo que deseaban. Sin embargo, Batato Barea ya había hecho carne el nomadismo, en una búsqueda de libertad que no casualmente lo llevó a Brasil. En 1978, Batato Barea cursó su último año de secundaria. Al volver del viaje de egresados, decidió abandonar la escuela y, con 17 años, emprendió un viaje a Brasil.

---

empujados por la persecución de que el mundo los aprecie en tanto que buscan que se los trate de un modo concordante a como actúan. Sin embargo, para Goffman, las personas señalan y estigmatizan a otros, como una manera de reproducir las jerarquías en las relaciones sociales.

Antes de terminar el bachillerato me negué a recibir el título de perito mercantil y me escapé. Un mes antes de terminar 5to año, en un recreo ante la burla de mis compañeros me retiré. A partir de allí, y con solo 17 añitos me fui a dedo a Brasil por tres meses (Revista *Pata de Ganso*, N°2. Octubre de 1987).

Este viaje de Barea marcó sus primeros pasos. Durante los años 70 Brasil implicaba un viaje iniciático para los jóvenes, especialmente para los homosexuales de aquella época. Quizás una de las más destacadas figuras del campo intelectual y artístico de los años 80 que realizó el viaje a la meca brasilera en 1982 (y nunca retornó) fue el escritor Néstor Perlongher. Cecilia Palmeiro (2016) señala que su discurso crítico libertario acerca de la sexualidad y las drogas inyectó la fuerza del destape brasileño al *underground* de los 80, mediante publicaciones tales como la primera traducción de Los devenires minoritarios de Giles Deleuze y Felix Guattari. A través de sus artículos periodísticos publicados en *El Porteño* y en las Hojas de ruta del Centro Cultural Ricardo Rojas, Perlongher denunciaba que en Argentina no había destape; y que la opresión de los homosexuales en este país fue un problema recurrente en la discursividad del escritor y militante quien además denunciaba ciertas continuidades de la moral sexual de la dictadura en la democracia, por ejemplo con la vigencia de los edictos policiales.<sup>40</sup> Al mismo tiempo, según señalaba Perlongher en su libro fundante: *El negocio del deseo*, Brasil, era el lugar en América Latina en donde los homosexuales habían logrado otro nivel de organización (no exento de jerarquías).

No sabemos si esta visión influyó a Batato Barea, lo que sí es claro es que compartían esta idea. En efecto, años más tarde, cuando la revista *Eroticón* le preguntó<sup>41</sup> ¿qué significa ser homosexual en la Argentina? su respuesta fue:

No significa nada, porque aquí en Argentina, el homosexual no tiene poder. Aun somos muy cagones para asumir quienes somos. El miedo que quedó de gobiernos anteriores a esta democracia es muy grande. Hay que pelear mucho todavía para vencerlo (¿Qué es ser homosexual en Argentina? Hablan los divos (III y último). Revista *Eroticón*, abril de 1987)

---

<sup>40</sup> También, Perlongher denunció los crímenes de la última dictadura militar, por ejemplo desde su poema “Cadáveres”. Los discursos críticos del escritor y militante homosexual tenían un impacto considerable en el *underground* de los 80, eran publicados en las revistas subterráneas o de poca circulación pero también y, como demuestra Palmeiro, sus ideas circulaban fuertemente gracias a los ávidos intercambios de correspondencia que mantenía con sus vínculos en Buenos Aires.

<sup>41</sup> En la nota de abril de 1987, titulada “¿qué es ser homosexual en Argentina? Hablan los divos (III y último)” La Revista argentina *Eroticón*, realizó la misma pregunta a un grupo de personas reconocidas del mundo del espectáculo —como Isabel Sarli, Emilio Alfaro, Adrián Ghio, Juan Leyrado y Divina Gloria entre otros.

Barea compartía con Perlongher<sup>42</sup> dicho pensamiento crítico sobre la homosexualidad en Argentina. Incluso, es posible que haya sido el mismo motivo el que los llevó a Brasil. Sin embargo, a diferencia del escritor, Barea regresó muy pronto —a los dos meses —aunque, según señaló tiempo después, su objetivo ya estaba cumplido. En 1987, afirmó en un reportaje realizado por la revista *Pata de Ganso*:

Fui a hacer contactos y ya están hechos, no pensé que iba a ser tan rápido, se me abrían las puertas a doquier, así que si algún grupo quiere ir que me llame al 962—2592 y yo los contacto (Revista *Pata de Ganso*, N°2. Octubre de 1987).

La experiencia de este fugaz viaje a la cuna del “tropicalismo”<sup>43</sup> aquel movimiento contestatario y vanguardista que colmaba las calles de Brasil de los 80, abonó su experiencia y marcó su forma de interactuar y de posicionarse en la nueva escena contracultural que comenzaba a gestarse en Buenos Aires. En la ciudad comenzó su formación de actor con Marta Berretain, con quien además ese mismo año actuó en la obra *El sueño de Carla*. Fue en ese periodo, en su retorno de Brasil, cuando actuó en *Romeo y Julieta*, bajo la dirección de Sara Quiroga en el Teatro Espacios y entre 1980 y 1981 tomó clases con Lito Cruz y poco a poco comenzó a formarse con otros maestros. Mientras tanto, Buenos Aires se hallaba en las postrimerías de su periodo más oscuro y ya comenzaban a vislumbrarse encuentros en espacios ocultos y resguardados, que significaron el antecedente inmediato a la emergencia de los primeros bares del *underground*. Uno de estos emplazamientos surgió en 1981 cuando el pintor Rafael Bueno comenzó a organizar las reuniones en el Café Nexor que en realidad era su propia casa (Entrevista a Rafael Bueno, 2016). Allí artistas y amigos se reunían para comentar temas vinculados al arte y la política del momento.

## 1.2. Batato Barea: la colimba y la guerra

Los años 1981 y 1982 estuvieron marcados por dificultades personales para Batato Barea. Como muchos de los jóvenes de su generación<sup>44</sup> se vio obligado a hacer la

---

<sup>42</sup> Inclusive años más tarde, en 1987, Barea le dedicó a Perlongher el número 7 de sus “Historietas Obvias”, hechas con fanzine en las que recuperaba sus poemas intercalados con fotos personales y los personajes de la tira.

<sup>43</sup> El tropicalismo, fue un movimiento musical contestatario y renovador surgido en Brasil, durante la segunda mitad de los años 60. En plena dictadura militar, llegó a extenderse al cine, las artes plásticas, el teatro y la música.

<sup>44</sup> Su amigo Fernando Arroyo (Tino Tinto) con quien en 1983 conformará el grupo punk “Los Peinados Yoli” también es convocado ese mismo año a realizar el servicio militar obligatorio. En una entrevista

colimba<sup>45</sup>, experiencia que recuerda como “muy desagradable” (en Noy, 2006). Sin embargo, el servicio militar obligatorio, signó de forma traumática a gran parte de la juventud de ese período. Resultaba un hecho inevitable, no sólo porque era obligatorio sino porque además, socialmente, significaba un rito de pasaje a la adultez; existía un sentido común difundido respecto de que ir a la conscripción era hacerse hombre, crecer y tomar distancia de la madre (Garaño, 2017). A menudo los padres estaban orgullosos de que su hijo mayor cumpliera con el servicio militar. Pero por otro lado, a la vez que los castigos y el maltrato, eran un pilar fundamental para que los jóvenes “se hicieran fuertes”, el contexto de violencia política alteró la lógica de funcionamiento del servicio militar obligatorio. Esto fue recrudesciendo los castigos como formas de disciplinamiento (Garaño, 2017). En este punto, siguiendo a Valeria Manzano (2013) el miedo y el sentido del absurdo eran dos de los sentimientos que se expresaban en la época en los jóvenes llamados a cumplir la conscripción. A ellos, la revista *Satiricón*<sup>46</sup> les recordaba que era: "la peor desgracia que debemos afrontar" y les recomendaba que la única forma de hacerle frente era tratar de pasar inadvertidos. Así la subordinación y el valor implícitos en el imperativo de "hacerse hombres" resultaban atributos despreciables desde la perspectiva de muchos jóvenes.

Mientras se encontraba en el servicio militar obligatorio, su hermano menor se suicidó. Ariel Barea, se travestía desde muy joven razón por la cual sufría el hostigamiento del clima conservador del pueblo y la represión de la policía, elementos que lo sumergieron en un estado de depresión. Su madre, Nené, señaló que cuando Ariel le contó que era homosexual también le dijo que Batato lo era y, ella supo de inmediato que sus hijos tendrían una vida difícil:

Sentí una profunda tristeza por ellos. Mis hijos, tan tiernos y dulces, incapaces de hacer el mal iban a sufrir. En poco tiempo, descubrirían la marginación, las miradas discriminatorias, y tendrían que pagar el precio de ser diferentes. Yo lo sabía porque ya lo había visto en otros: las miradas burlonas, los insultos... Entonces lo abracé y

---

personal el artista señaló el trato especialmente duro que tenían los militares hacia los jóvenes presumiblemente gais y destacó lo difícil que había sido esa época para Barea.

<sup>45</sup> La palabra “Colimba” designa al Servicio Militar Obligatorio. Es una combinación de las tres primeras sílabas de las palabras: Corre, limpia, barre; ya que esas son o eran las tareas que se les asignan generalmente a los conscriptos. Con los años, el verbo “barre” a veces es reemplazado por “baila” en referencia a una práctica, tan arbitraria como común en el servicio militar, que consistía en someter a los conscriptos a duras rutinas de ejercicios físicos, que excedían su capacidad de resistencia. Cabe señalar que no se trataba de un entrenamiento sino específicamente de un castigo o un motivo de divertimento de los instructores a costa del padecimiento de los futuros cadetes.

<sup>46</sup> *Satiricón* fue una revista argentina de finales del siglo XX reconocida por haber revolucionado el humor gráfico en el país.



le dije: “si vos te sentís bien yo te voy a apoyar. De lo contrario, podemos ir a un médico para tratarte” (Aimichetti de Barea, 1995: 12).

El testimonio de su madre, da cuenta por un lado del clima represivo hacia los homosexuales —aún más hostil en ciudades pequeñas como Junín y San Miguel—, y por otra parte evidencia que en los tempranos 80 todavía persistía la idea de que la homosexualidad representaba una enfermedad, susceptible de ser curada.<sup>47</sup>

El suicidio de Ariel marcó de forma directa y profunda la vida y la carrera de Batato, quien sufrió en carne propia un doble duelo: el de la pérdida de un ser querido y el del mandato social, la represión y la (auto)represión como formas de violencia que recaían sobre él como lo habían hecho también sobre su hermano. Este hecho trágico, se inserta en una miscelánea dramática de eventos que marcaron aquellos años de la vida de Batato Barea. En efecto, el 2 de abril de 1982, el presidente de facto general Leopoldo Fortunato Galtieri dio comienzo a la guerra con Gran Bretaña. Mediante esta supuesta proeza bélica presentada como un triunfo seguro, el gobierno buscaba exacerbar el nacionalismo y mejorar su imagen. Inicialmente lo logró, aunque sólo por un breve lapso. En este sentido, el 30 de marzo de 1982, el descontento social se había hecho notar cuando miles de personas marcharon a la plaza de Mayo (convocados por el movimiento obrero) bajo el lema “Paz, Pan y Trabajo” y al grito de: “¡Galtieri, hijo de puta!”. Y, tan solo dos días después, con el anuncio de la ocupación de Malvinas, cien mil ciudadanos se reunieron en la misma plaza alzando banderas patrias y carteles con la leyenda “Viva nuestra Marina” mientras Galtieri saludaba al pueblo que lo aclamaba. Posteriormente, el

---

<sup>47</sup> Tanto la Dictadura de Onganía como el Golpe de Estado de 1976, implicaron un retroceso en términos de derechos de las personas LGBTI. Durante los años 70 y 80 desde amplios sectores de la sociedad, la medicina, los sectores conservadores pero también la militancia de izquierda, se asistía a un pasado cargado de estigmatización hacia la homosexualidad. Luego de la muerte de Perón, la Triple A comandada por José López Rega por entonces Ministro de Bienestar Social, lanzó una amenaza publicada por la revista El Caudillo a través del artículo “Hay que acabar con los homosexuales”. En ese momento, el FLH se vio forzado a disolverse y pasar a la clandestinidad, mientras que algunos de sus integrantes emigraron. Aparecieron las “Brigadas de Moralidad” de la Policía Federal (camufladas de civiles) y la detención se hacía por “faltar a la moral y buenas costumbres”. A las personas detenidas se les aplicaba el inciso 2° H (escándalo en la vía pública) y se avisaba a los familiares que la persona estaba detenida por su condición homosexual. Por otro lado, según el informe emitido por la “Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas”, creada por Alfonsín, el trato recibido por personas homosexuales detenidas desaparecida fue especialmente sádico y violento. En los años 70 y gran parte de los 80, las personas LGBT sufrían no solo la violencia de parte del Estado sino también el rechazo por parte de los movimientos políticos y revolucionarios argentinos. Los grupos de izquierda no apoyaban sus reclamos y los grupos peronistas cantaban en Plaza de Mayo: “No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros”. Por último, siguiendo a Dora Barrancos (2014), durante gran parte del siglo XX la medicina, la psiquiatría y el imaginario común condenaron a la homosexualidad como patología. En el primer Manual de la Asociación Psiquiátrica Americana (APA) la homosexualidad estuvo incluida como un trastorno mental y esto fue así hasta el año 1973.

correr de las semanas evidenció la inminente derrota frente a Gran Bretaña, mientras que la guerra se cobraba miles de jóvenes vidas. Ante la escalada belicista, Barea estaba “muerto de miedo de que lo llamaran a enlistarse, y además criticaba a viva voz los entretelones que marcaban a esta guerra a la que calificaba como un sinsentido”, recuerdan sus amigos. Estas declaraciones de Barea resultaban arriesgadas ya que cualquier posición discursiva en torno al delicado tema de Malvinas, resultaba —como resulta aún hoy— problemático (Lorenz, 2013).<sup>48</sup>

Por entonces, un difundido nacionalismo popular entendía a la guerra por las islas como un acto patriótico, en el que se incluía gran parte de la población y muchos de los veteranos. Siguiendo a Beatriz Sarlo, el delicado tema de Malvinas se recorta necesariamente sobre un "cepo patriótico" (2011), al que condiciona lo que desde allí se piense y se sienta sobre ello, porque desde la educación primaria se inculca que "Las Malvinas son argentinas", consigna que fue enfáticamente actualizada por la dictadura militar en 1982.<sup>49</sup> En este marco, y sin ignorar los riesgos que implicaba desertar<sup>50</sup>, Barea se niega a ir a combatir a las islas, situación que no tuvo consecuencias dramáticas para él debido a que pocos días después el conflicto bélico terminó. Sin embargo, años después el artista declaró haber sufrido la represión policial e incluso amenazas de fusilamiento (Revista *Pan y circo*, octubre de 1990). Otro riesgo que asumió el actor al desertar fue que parte de su entorno social podría haber considerado esta decisión como desleal a la patria. Sin embargo, este antipatriotismo fue recuperado y reivindicado por Barea cuando *a posteriori* salieron a la luz los motivos que lo llevaron a tomar la decisión de desertar.

Además del miedo y su declarada posición antibelicista, Barea rechazaba cualquier forma de nacionalismo y del patriotismo impostado que se inculca a los niños desde una edad temprana. De modo que en el discurso de Batato se conjugaba el relato desmitificador de la guerra que pulveriza su gesta heroica de la “lucha por la patria” y una crítica a las instituciones que moldean la idea de una nación en apariencia homogénea culturalmente.

---

<sup>48</sup> Desde el punto de vista de las memorias recientes de aquellos años se discutía las jóvenes muertes de Malvinas al mismo tiempo en el que salían a la luz los campos de concentración, los desaparecidos, y el desmantelamiento de la economía productiva argentina durante los años de dictadura militar.

<sup>49</sup> Incluso poco después de terminada la guerra Jorge Luis Borges escribió un poema en el que un soldado argentino, Juan López, y otro británico, John Ward, morían enfrentados en unas “islas demasiado famosas”. Con cierto romanticismo en su poema, el indiscutido representante de la cultura argentina, todavía no dejaba entrever la improvisación, y el obscuro dispendio de jóvenes vidas, provenientes especialmente de latitudes alejadas de la capital. Sin embargo, la “demasia” borgeana ya nos hablaba de la huella dejada por el despojo inglés en distintas corrientes de la cultura política nacional (Lorenz, 2013).

<sup>50</sup> Debido a la vigencia del “código de guerra”, negarse a luchar en Malvinas implicaba la pena de muerte —en general aplicada con un tiro en la espalda como signo de traición— sin juicio previo.

En una serie de declaraciones en la prensa entre 1986 y 1991, Barea se mostraba abiertamente antinacionalista. “Fui convocado a Malvinas y me negué a luchar, además no sé ni la letra del himno” (Revista *Pata de ganso*. Octubre de 1986). Mientras que poco tiempo después, en una poesía escribía: “Fui a la primaria, y al secundario, con monjas y curas, hice la maldita conscripción y fui convocado a Malvinas (todos motivos de humillación y no de orgullo)” (Anillo de Botones. Revista *Pan y Circo* s/f.1991). Por último, pocos meses antes de su muerte, afirmaba en el diario *Página 12*: “A los 6 años, primer grado, me dijeron que tenía que entonar la canción patria y me negué rompiendo en llantos y hasta hoy no sé cantarlo (verdad, verdad). ¡Ah! y ni hablar de ir a Malvinas y mi furia por defender a un país que sólo me daba palos.” (Qué martirio ser mujer. Diario *Página 12*, 13 de agosto 1991)

El vector organizador del rechazo en las declaraciones de Barea —que también se hicieron presentes en algunas de sus obras y “numeritos”— va más allá de un antinacionalismo y antibelicismo. El repudio se extiende a las instituciones disciplinadoras que, siguiendo a Michel Foucault, en la modernidad suponen el despliegue de una anatomopolítica que anquilosa los cuerpos al espacio, que fija identidades, que fragmenta, racionaliza y organiza el uso de su tiempo y que se disemina preponderantemente a través de instituciones tales como: las escuelas, fábricas, hospitales, cárceles, instituciones militares, etc. En el entretelón del reclamo y la subversión de Barea radica su resistencia a la normalización violenta de los cuerpos y las mentes. Un rechazo manifiesto a las instituciones militares y su misión modeladora de subjetividades y masculinidades que se impuso con una fuerza inenarrable durante los años oscuros y cuya remanencia se hizo notar, al menos, durante la primera década democrática. En este sentido, resulta destacable que la mayoría de los entrevistados varones para esta tesis, recuerdan al servicio militar obligatorio, a la Guerra de Malvinas y al terrorismo de estado como aquella tríada desafortunada de elementos históricos que cuartaron sus trayectorias vitales de un modo opresor. Incluso si sus memorias y relatos permiten expresar un sentimiento bajo el aliciente de la distancia temporal, dan cuenta de un clima de época que marcó a la juventud de este período.

### **1.2.1. Los años de formación. Batato Barea: Primeros vínculos y grandes maestros**

Hacia finales del año 1982, Batato Barea comenzó a formarse con Víctor Mayol y Enrique Dacal quien fue el director del grupo Teatro en La Libertad (1984-1989). Este

grupo salió del taller para “hacer una experiencia en las calles” con una primera obra llamada *Juan Moreira* que se presentó por un período de tiempo prolongado en la Plaza de San Telmo. Resulta significativo señalar que la formación de Barea con Dacal tuvo una importante influencia en su carrera futura, ya que la calle tendrá un notable protagonismo en las puestas en escena que comenzará a desplegar con algunos de sus grupos artísticos. Cabe señalar que los años de dictadura, implicaron un quiebre en la historia del teatro callejero. Las experiencias de Octubre de Norman Brisky eran temporalmente muy distantes para los nuevos teatristas callejeros. Así, sin una referencia o experiencia cercana, los jóvenes artistas se libraron al espacio público con el coraje de arriesgar en las plazas y en las calles, pero sin demasiados cuestionamientos estéticos. Se combinaron en estas primeras experiencias de teatro callejero la necesidad de volver a ocupar las calles y las carencias económicas (Dubatti, 2012).

Respecto a Barea, la formación de actor no cumplía del todo con sus expectativas por lo que, en estos primeros años de la década del 80, también se formó en otras disciplinas artísticas como eran la danza, con Carmelo Scaramuzzino, y asistiendo a clases esporádicas en el Teatro Colón; la técnica del clown y, de manera autodidacta, en poesía, dibujo y entrenamiento vocal. Desde 1980, en la escena artística de la ciudad, se estaba gestando la mencionada experiencia de Teatro Abierto y los actores que iban a integrar el grupo se reunían para pensar cómo hacer teatro en el contexto de la dictadura. En líneas generales, se puede decir que aún no estaban dadas las condiciones para la emergencia de una escena contracultural, dado que las detenciones eran frecuentes y la juventud resultaba el foco de las políticas represivas (Manzano, 2013).

El actor comenzó a ejercer simultáneamente, diversos trabajos para subsistir en la ciudad. En 1981, trabajó como bartender en una gran fiesta para recaudar fondos para financiar una obra de teatro organizada por Katja Alemann en Patán, una casona en el barrio de Palermo Viejo. Fue en este evento en donde Barea, ávido en generar vínculos y contactos, conoció a Alemann y fue el inicio de un vínculo de amistad y laboral que resultó en múltiples proyectos creativos conjuntos. Este punto nos remite al modo en que actores sin demasiados recursos económicos ni simbólicos iniciales acceden, a formas de vida y circuitos artísticos en los 80. Como señala Ailsa Craig (2007) — retomando una larga tradición que remite a Pierre Bourdieu (1993, 1996), Gisel Sapiro (2003) y Pierre Menger (1999)— para entender cómo los artistas lograron triunfar y hacerse un nombre es importante no excluir las prácticas cotidianas que llenan sus vidas. En sus carreras, ellos deben conectar con una cotidianidad igual a la del resto de las profesiones y asistir

a eventos que garantizan su sociabilidad. Ser artista significa tener una comitencia constante basada en la interacción social y no es sólo hacer obras sino también participar en prácticas mundanas y recrear el mundo artístico como un espacio dinámico de tensiones formativas y luchas simbólicas. Si la relativa consagración dentro de un escenario artístico deriva del hecho de poder vivir de la profesión de artista, dicha consagración es producto de un largo camino que la antecede y en la que muy a menudo, inicialmente los actores realizan trabajos precarios o lejanos a sus carreras, pero que en algún modo los preparan también para la supervivencia en ese mundo creativo. En definitiva, para Barea estos primeros trabajos fueron parte de su carrera artística al que es posible adjudicar una conexión con prácticas populares que moldearon su obra y trayectoria. Hacia 1983, trabajó en publicidades como la de los conocidos turrónes Namur<sup>51</sup>, una famosa golosina presente en el mercado desde los años 60 y poco tiempo después en la publicidad del producto de limpieza “Echo en el Balde”.



Publicidad Turrón Namur 1983, Batato Barea como bombardinista.



Publicidad de “Echo en el balde”, 1985

---

<sup>51</sup> Su primera publicidad se tituló “Banda” y fue para la marca de turrónes Namur, en 1983.

Además, ejerció otros trabajos como camarero, *taxi boy*, cadete, vendedor de salames, masajista, entre otros. En este periodo trabajando como mozo Barea conoció a Vivi Tellas — fundadora del grupo rockero performático Las Bay Biscuits<sup>52</sup> — ambos tenían alrededor de 23 años. Pocos años después Vivi Tellas dirigió *La eterna mentira* para la que convocó a Batato Barea y en la que también trabajaron Amparo Iberlucía y Jorge Gumier Maier en el Teatro Sarmiento.

Entre 1982 y 1983 actuó en varios espectáculos disímiles: *Romeo y Julieta*, junto a Guillermo Angelelli y Jean Pier Noher; fue titiritero del grupo Marionet; en *El circo y la vida* en el Teatro Presidente Alvear; fue asistente de dirección de la obra *Calígula* de Pepe Cibrián, en donde conoció al bailarín Fernando Arroyo, con quien luego fundó el elenco punk performático: Los Peinados Yoli. Mientras tanto, en 1982 se inauguró el primer bar del *underground* porteño: el Café Einstein. Omar Chabán (con la colaboración de Katja Alemann), Sergio Aisentein y Helmut Zeiger alquilaron este espacio cuya estética y dinámica estuvieron influenciadas por la movida cultural en Londres de los 70, ciudad en la que había vivido Sergio Aisentein. En el Café Einstein comenzaron a gestarse todo tipo de proyectos artísticos. El grupo Trío Loxon (conformado por Guillermo Conte, Rafael Bueno y Majo Okner) realizaba pintura en vivo, la actriz Katja Alemann presentaba su tango erótico y la performer Vivi Tellas hacía un espectáculo llamado *La nadadora* y presentó en este bar su obra *colección primavera*. Bandas de rock como: Los Twist, Sumo, Soda Stereo, comenzaron a tocar allí incluso los días de semana y a pesar de la fuerte intervención policial. Ese año Batato Barea asistió al Einstein como público y conoció a los habitués del espacio, aunque todavía no presentaba allí sus números.

En 1984, Batato Barea y Fernando Arroyo reunieron a los integrantes de: Los Peinados Yoli, Patricia Gatti, Fernando Arroyo y Mario Filgueira, Divina Gloria y Ronnie Arias. El grupo se caracterizó por su estética punk y la realización de *varietés* y monólogos. Cabe señalar que la singularidad de este elenco, que duró menos de dos años,

---

<sup>52</sup> Este grupo performático integrado por Tellas, Mayco Castrovolpe, Fabiana Cantilo, Lisa Wakoluk e Isabel de Sebastián comenzó con reuniones en la casa de Tellas en Chacarita. Según explica ella en una entrevista personal eran compañeras de la carrera de Bellas Artes y comenzaron a hacer “tes” los sábados por la tarde para hacer “cosas artísticas” entre mujeres. Al comienzo eran muchas artistas, aunque luego el grupo se fue recortando hasta conformarse con las mencionadas integrantes. Poco tiempo después de comenzar las reuniones, Horacio Fontova les propuso realizar un show. Así, en 1981 se presentó el espectáculo *Cuando calienta el sol* en Los Altos de San Telmo, se trata del primer show de Las Bay Biscuit. El éxito del grupo fue *in crescendo* y, ese mismo año, participaron con "Primera Planta espacial Argentina" en el Teatro Bambalinas y también actúan en la presentación de *No llores por mí Argentina*, el disco de Charly García donde el público roquero las abuchea. A pesar de la apariencia bochornosa de la escena, este será el comienzo de su trayectoria en el mundo del rock en donde se irán abriendo camino y ganarán gran popularidad especialmente de la mano de los grupos rockeros.

radicaba en el diálogo estético<sup>53</sup> y de “modos de hacer”, con los primeros grupos punks del momento. Sin embargo, a diferencia de bandas como Alerta Roja, Los testículos o Los laxantes, este elenco no producía música, sino que interpretaba performances que solo algunas veces se combinaban con música punk. Lo que los definía como “punks performáticos” era por un lado su estética —más cercana al postpunk español emergente durante la movida madrileña, que al punk inglés de los años 70— y por otro lado un modo de hacer vinculado a la filosofía del “hazlo tú mismo” y a las interpretaciones y actuaciones intencionalmente malas que conformaron una plataforma desde donde subvertir los modos del “buen arte”.

También en 1984, un grupo de estudiantes de La Escuela Nacional de Arte Dramático<sup>54</sup> se organizó y armó una revista fanzine como parte de su candidatura a las elecciones del centro de estudiantes, sin una plataforma clara pero con la intención de cuestionar el sistema de partidos que regía a las elecciones de esa institución, en la que finalmente ganaron dos bancas. Sin embargo, estuvieron poco tiempo en la dirección ya que los intereses del grupo comenzaron a perfilarse hacia el espacio urbano (González, 2015). Dejando atrás el triunfo electoral, conformaron La organización Negra (de aquí en más: LON), un grupo que comenzó a intervenir en el espacio público con propuestas escénicas revulsivas e impactantes. Las imágenes y las performances de LON (hasta su nombre resulta sugerente de ausencia de alegría y notable frivolidad), hicieron visible las heridas abiertas de la posdictadura. Malala González (2015:18) señala que:

Estos aguafiestas, lograron dar cuenta de que en ese momento, todavía determinadas marcas, huellas y consecuencias de la dictadura militar precedente, no habían alcanzado a ser suturadas.

Este grupo ilustra un ejemplo de que no todas las expresiones artísticas de los años 80 en Buenos Aires fueron una reivindicación de la alegría. Sin embargo, además de sus intervenciones en la vía pública, LON tuvo un creciente protagonismo en la escena *underground* y, como veremos, sus presentaciones en espacios como la discoteca Cemento o el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires gozaron de gran popularidad.<sup>55</sup> La

---

<sup>53</sup> En la genealogía del punk como estética, éste fue asociado al movimiento del teatro isabelino del 1600 en donde la palabra punk denominaba a la prostituta como figura de la turbulencia social. Años más tarde el término fue retomado para ilustrar a una persona inexperta y otras veces vinculada a la ruina y a la peligrosidad (Cuello y Disalvo 2019:17).

<sup>54</sup> Dicha institución fue posteriormente sería parte de la Universidad Nacional de las Artes

<sup>55</sup> Su primera acción, *Villancico* (1984), se realizó en las paradas de semáforos. Vestidos de manera estrafalaria y oscura, cantaban villancicos a los conductores detenidos por las señales viales. Luego

performance que realizaban en el primer espacio mencionado es recordada por quienes la vivieron como “muy perturbadora” o “que generaba pánico”<sup>56</sup> y paradójicamente, se insertaba en una programación muy variada en donde también tenían lugar recitales de rock, *shows* cómicos, performances y otros eventos del *underground* que tenían lugar en Cemento. De modo que una aproximación a las acciones de LON nos brinda la pauta de la diversidad de expresiones artísticas del *underground*, que de forma entrecruzada yuxtapuso estéticas festivas y de denuncia. En efecto, los numeritos y las distintas expresiones artísticas que Barea protagonizaba con sus colegas no mantenían ningún correlato con las que realizaban, por ejemplo, LON, aunque sí compartían espacios. Hacia 1985, cuando Barea ya comenzaba a tener una estética propia, tuvo una notable participación en el ciclo de performances que Alemann realizaba en Cemento.

En Cemento comenzó a realizar varias performances, de él, pero además, conmigo estuvo varias veces, estuvo en una que hicimos con Chamé, estuvo en la del 9 de julio, y así fue hasta el final. Incluso estuvo en la que hice en el 90, cuando viene la Guerra del Golfo, que hice un espacio abierto en Cemento para que los artistas se manifestaran en contra de la Guerra del Golfo” (Entrevista a Katja Alemann. Febrero de 2018).

---

incorporaron otras acciones, como *Fusilamiento* (que consistía en un simulacro de fusilamiento en una avenida). En adelante sus presentificaciones en la vía pública sostuvieron el mismo tono inicial de denuncia. Sin embargo, mientras que los primeros trabajos en la calle se asemejaban a lo que se conoce como "teatro de guerrilla" (en particular, por su carácter sorpresivo); lentamente el grupo se inclinó hacia la producción de espectáculos, con el mismo objetivo de romper la pasividad del espectador. En 1986 estrenaron *U.O.R.C. Teatro de operaciones* en la discoteca Cemento, ya transformados en La Organización Negra. El espectáculo integró elementos de los *happenings*, actitudes *punkies* y de rebeldía, y herramientas y estrategias lúdicas para la estimulación del público. En 1988 comenzaron a aprender técnicas de escalada y trabajo en altura, con un intenso entrenamiento físico. Implementando estas nuevas formas de trabajo participaron en las *Nuevas tendencias II* (Centro Cultural de Buenos Aires, hoy Recoleta), donde presentaron *La tirolesa* y en la Primera Bienal de Arte Joven (Centro Cultural de la Ciudad, 1989). En abril de ese año empezaron a preparar su próximo espectáculo, *La tirolesa/Obelisco* (1989), que incluía descensos y coreografías sobre el obelisco porteño.

<sup>56</sup> Reconstruimos esta escena a partir del material audiovisual del documental “Cemento” (2017), producido y dirigido por Lisandro Carcavallo.





Performance: La cama. Cemento, 1985. Foto de los Archivos del Rojas. Autor desconocido

En ese mismo periodo, hacia 1984, el actor estudió clown con Cristina Moreira, quien resultó una influencia determinante en su concepción teatral y en donde entabló amistad con quienes pronto conformarán su proyecto teatral de más largo aliento, la mencionada compañía: El Clú del Claun. De la mano del clown, y ya no del teatro callejero convencional como el que Batato Barea protagonizaba con Dacal, los actores del elenco (Guillermo Angelelli: Cucumelo, Walter Barea: Batato; Gabriel Chamé Buendía: Piola; Hernán Gené: Pitucón, Cristina Martí: Petarda; Daniel Miranda: Loreto) se presentaron con *shows* de clown en plazas y calles de la ciudad.

De forma gradual se comenzó a vislumbrar el protagonismo de Barea en los espacios emergentes del *underground* porteño y también las distintas estrategias por las que empezó a tejer lazos, desde muy temprano, con personalidades que luego lo conectaron con espacios centrales del movimiento artístico. Además, en 1984, Batato Barea asistió a una prueba de actores y allí conoció a Antonio Gasalla cuando, el último, se encontraba preparando junto a Enrique Pinti una versión propia de *Alicia en el País de las Maravillas*. Gasalla recuerda que “allí apareció Batato muy rígido, durito. Se notaba que era más clown que otra cosa. Tenía una voz casi gutural” (en Noy, 2006:34). La obra que se llamó *Gasalla en Terapia Intensiva* aludía a un país que se iba armando. Existían

distintas zonas escenográficas para simbolizar a los barrios altos y bajos de la ciudad. Empezaba con el trajín ciudadano, amanecía con música de Charly García, y al comienzo Batato Barea actuaba de profesor. Los personajes terminaban luchando uno contra otro representando la universidad versus “la cosa de la calle”. Hacia el final del montaje en el que las escenas sucedían en simultáneo, se veía el enfrentamiento entre Rusia y Estados Unidos y, según explicó Gasalla —y como se puede verificar en los registros—, para esta secuencia, Barea aceptó la propuesta de personificar a una bailarina como las del Bolshoi. En un balcón se encontraban los rusos con sombreros y sobretodos y ahí aparecía Batato con un clásico tutú de satén blanco, tules, plumas en el pelo y casi desnudo. Este fue su primer papel femenino en el teatro oficial. Al final de la obra, Antonio Gasalla presentaba su primer monólogo en democracia, en este hablaba del destape y del desconcierto que generaba, en el nuevo contexto, la libertad de expresión después de los años de dictadura militar. Mientras el público estallaba en risas relataba recuerdos de su época en “los subterráneos en los que hacía el Café Concert. Luego reflexionaba sobre lo que había sido la censura en ese periodo reciente y sobre las obras de Cacciatore de las que se burlaba de su inutilidad.<sup>57</sup> A partir de la mencionada obra, el conductor fue un *nexo* para Barea quien lo conectó con distintas personalidades del mundo artístico, y con el teatro comercial y la televisión.

En un comienzo, Batato Barea asistía a los programas de Gasalla para difundir sus propuestas escénicas que tenían lugar en el *underground* y, más tarde, comenzó a actuar y presentarse en la televisión solo y junto con Urdapilleta y Tortonese.

Hasta la muerte de Barea, Antonio Gasalla siguió de cerca su carrera y lo conectó con otras personas influyentes del medio y con trabajos esporádicos para sostenerse económicamente. Las apariciones del clown en la televisión fueron incrementándose de manera considerable con un impacto multiplicador en la prensa. De modo que hacia finales de la década era convocado tanto a programas de vedettes y chismes como de humor y actualidad. Al mismo tiempo, la inercia televisiva no sólo conllevó a que lo invitaran a otros programas, incluso para protagonizar sus números, sino que también implicó un aumento exponencial de sus notas en la prensa. En los medios se hablaba de Batato Barea el clown, el actor, el cómico, el poeta travesti, el transgresor y la lista se extendía como así también el intento por definir una imagen difícil de clasificar. En una

---

<sup>57</sup> Ciertos fragmentos de la obra están disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=eBv78XAidBA>

nota de prensa titulada “Striptis”, la periodista Laura Ramos escribía en la revista *Estación 90* en septiembre de 1989:

Semanas atrás el actor y claun (sic) Batato Barea se despojó de todos sus velos para Jesús Quintero<sup>58</sup>, tras las cámaras de ATC. Aquí adelantamos, paso a paso, las escenas que se verán en “El perro verde” en pocos días más (...) sus redondas posaderas saben arrancar suspiros y aullidos de la concurrida tertulia de los lunes transformistas de medio mundo Variété. Son legiones los parroquianos que pierden la sesera por él (...) (*Striptis. Revista estación 90*. Septiembre de 1989)

Quienes no habían conocido a Batato Barea en los sótanos precarios del *under* descubrían su imagen hierática en un programa de televisión o en la prensa. Poco a poco se construía la imagen pública, mediática, pero también mítica de un personaje proveniente de las antípodas: la marginalidad del *underground*. De modo que este contacto con Antonio Gasalla le permitió un primer acercamiento a este mundo del teatro oficial y posteriormente de la televisión que tuvo un impacto positivo en su carrera artística. Al mismo tiempo en esta época de creciente reconocimiento Barea viajó a Cuba con el grupo: El Clú del Claun. En esa ocasión Gasalla lo contactó con amigos suyos en La Habana y según relató, fue gracias a ellos que recibía noticias de Barea durante su estadía en la Isla. En efecto, fue con uno de estos contactos, Osvaldo Fructuoso, con quien Batato entabló una amistad íntima mientras taconeaba por La Habana de zapatos altos y pantalones anchos floreados (en Noy, 2001).

### **1.3. Poner en imágenes. La exploración gráfica y visual entre el arte y la política**

En 1984, tuvo lugar La Primera Marcha de la Resistencia, en la que Hebe de Bonafini participaba junto con un grupo de jóvenes artistas (C.A.P.A.TA.CO) serigrafiando en Plaza de Mayo. En este periodo adquirió presencia la acción gráfica en Buenos Aires con colectivos como GAS-TAR (Grupo de artistas socialistas-Taller de arte revolucionario), luego llamado C.A.P.A.TA.CO, (colectivo de arte participativo tarifa común) en el que participaron Coco Bedoya y Mercedes Idoyaga “Emei”—quienes venían de ser parte de la vanguardia peruana a finales de los años 70—, junto con artistas como, Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual, Diego Fontanet, Joan Prim y muchos otros. Estos grupos estimularon formas de acción gráfica que durante los 80 promovieron

---

<sup>58</sup> Juan Quinteros es un periodista y presentador televisivo español, que trascendió por sus programas “El loco de la Colina” y “El perro verde”, este último transmitido desde la televisión española por TVE y retransmitido en Uruguay por Teledoce.

intervenciones callejeras, aplicación directa de serigrafía sobre el pavimento, en colaboración con movilizaciones convocadas por el movimiento de derechos humanos y grupos obreros (Caravajal, 2012). Al mismo tiempo, en este periodo se comenzaron a tejer vínculos entre Madres de Plaza de Mayo y grupos de jóvenes y militantes artistas, especialmente con aquellos que comienzan a participar en las intervenciones de la organización. Además, el lazo de solidaridad de “Las Madres” con los artistas, implicó a menudo su protección y apoyo cuando tenían problemas de censura y detenciones. En efecto, el artista Diego Fontanet — por entonces perseguido por la policía por su estética punk y sus acciones callejeras— relató que en la mencionada serigrafía de la Marcha de la Resistencia la policía los controló e incluso filmó todo el evento. A pesar de la estricta vigilancia ese acto sólo fue posible gracias a la protección que implicaba la presencia de Hebe de Bonafini, a quien las fuerzas policiales no se atrevían a detener (Entrevista a Diego Fontanet, 2018).



Archivo personal Diego Fontanet: Revista La Bizca, diciembre de 1985, p.12.

Estas acciones reelaboraban imágenes de la coyuntura transicional mediante la técnica del fanzine, la fotocopia y la serigrafía, que mantiene un correlato con la tendencia gráfica del movimiento punk mencionado en el primer apartado. El fanzine fue una técnica recuperada por Batato Barea en los primeros 80 cuando comienza a experimentar con el dibujo, la gráfica y la fotocopia. Además, su ignota veta historietista, se concretó en 1987 en una revista de fanzines a la que denominó *Historietas obvias* y cuyo primer número fue prologado por el artista plástico Jorge Gumier Maier —

quien posteriormente dirigió la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas entre 1989 y 1996—. <sup>59</sup> Seedy González Paz, quien la reeditó en 2018, las definió como “una performance gráfica” de siete ejemplares que fueron creados y distribuidos entre mayo y octubre de ese año, realizados con marcador, lápiz, fotocopia, corrector líquido y plasticola. En sintonía con las mencionadas ediciones punk y las revistas subterráneas, los fanzines de Batato Barea se podían encontrar camuflados en estas últimas revistas, circulando en los kioscos de Avenida Corrientes o de mano en mano en los distintos espacios del *underground*. Según explica Seedy González Paz, los fanzines también se hicieron presentes en la muestra gráfica alternativa “Artistas con fotocopia” realizada en el museo Sívori en octubre de 1987 y en la “Muestra de Arte *Underground*”, realizada en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, de la Universidad de Buenos Aires, en octubre de 1991. Las historietas se componían de tres personajes, los dos primeros estaban privados de la movilidad, anclados en un lugar fijo; se trataba de un árbol —llamado “Jaca” y una flor llamada “Cala”. <sup>60</sup> Los nombres de los personajes dan cuenta de que ninguna dimensión de la obra de Barea queda del todo escindida de las demás ya que “Araca La Cana” era una de las murgas frecuentadas por el artista junto a Gumier Maier, Fernando Noy y Alejandro Urdapilleta durante sus primeros años en la ciudad. El tercer personaje llamado “Araca”, un ser epiceno, definido como: “alguien que está... o no”, quien, a diferencia de la flor y el árbol que se aferran al suelo, está flotando con los pies en el aire, y tiene un vestido que parece cubrir desde la cabeza a los tobillos, como si fuese una sábana sobre su cuerpo que le dan la apariencia de un fantasma. En algunas de las historietas Araca, está muy feliz y animada y transmite su alegría a Cala y Jaca y en otras se queja de “este país”, quiere desaparecer, y discute con su historietista, Batato, demandando que lo borre. Al mismo tiempo, Araca, hace reaparecer elementos de otros devenires creativos de su autor, en tanto que recitaba poemas que, Batato Barea revivía en sus numeritos <sup>61</sup> teatrales.

Por otro lado, llama la atención el trazo variablemente fino o muy grueso, y la gran cantidad de recursos mediante los cuales Barea atrae al lector a un mundo de total

---

<sup>59</sup> Para ampliar sobre este tema ver: Cerviño, Mariana (2010) La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura.

<sup>60</sup> Los nombres de los personajes dan cuenta de que ninguna dimensión de la obra de Barea queda del todo escindida de las demás ya que “Araca la cana” era una de las murgas frecuentadas por Barea junto a Gumier Maier, Fernando Noy y Alejandro Urdapilleta durante sus primeros años en la ciudad.

<sup>61</sup> “Numeritos” era el modo en que Batato definía a sus puestas en escena en general a sus unipersonales en los que mixturaba distintos recursos actorales y la improvisación.

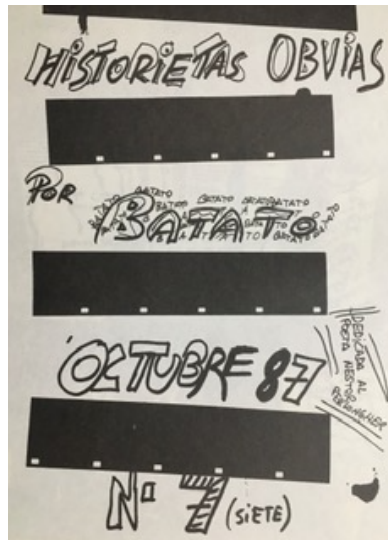
fantasía y absurdo y rápidamente lo expulsa de éste a la realidad, con noticias, clasificados, fotos, recortes para luego llevarlo a un mundo poético — en donde incluye a sus poetas preferidos Alberto Laiseca, Nestor Perlongher, Susana Thénon, William Blake, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik— que dialoga de cerca con los personajes. En cuanto a la dimensión técnica, Diego Trerotola (2018:3) encuentra un vínculo estilístico entre las *Historietas Obvias* y las obras de Alberto Greco y Copi:

Como un Copi de línea gruesa pero igual de esencial y libérrimo en sus tiras, recortando sus propios dibujos, corrigiendo con *Liquid Paper* (...) En esta estética informalista también sobrevuela el espíritu de Alberto Greco de la novela visual *Besos brujos*, donde se mezcla plástica, literatura, dibujo cartoon y hasta música y performance, en un remolino que arriba fronteras entre prácticas diversas. El trazo de Batato, como también pasa con Copi y Greco, está en esa misma interacción en zigzag, va de una literatura deslenguada a la plástica como lugar de la teatralidad del gesto microscópico, como un circo de insectos habitando cajitas.

Esos dibujos de trazo grueso y arremolinado se acompañan de pasajes simples, pero en absoluto inocuos; los envuelve un humor delirante que mantiene un costado indescifrable, desconcertante. A menudo la alegría de sus personajes se convierte en histrionismo, se muestran gozosos de habitar en un mundo que no cambia demasiado aunque es bello y no faltan los amigos. Pero por momentos, todo se transforma: aparece la insatisfacción e incluso el deseo de desaparición. Entonces, los personajes se muestran agobiados por el encierro en las viñetas, cansados del cautiverio en un mundo gráfico que, mediante recortes de diarios actuales y algunos guiños de la realidad del momento, Batato nos recuerda que no es otro mundo que el nuestro.



Historietas Obvias. N° inédito, sin fecha.



Historietas obvias, octubre de 1987

Estos claroscuros atraviesan todas *Las Historietas Obvias*, y se puede decir que son una metáfora de las sensaciones y devenires de Barea en esos primeros años que habitó la ciudad de Buenos Aires, entre la dictadura y la democracia.

Al mismo tiempo, en ese periodo Barea inventó una fotonovela que nunca se terminó de editar. Para la misma volanteaba —por toda la ciudad: desde la Avenida Corrientes a las gomerías de barrio— unos panfletos hechos a mano y fotocopiados en los que se leía: “Sandra opaco, llámame”, y su teléfono. Así, el artista jugaba con su personaje o mejor dicho con los personajes de sus obras, en la vida real. Según explica Gumier Maier, Batato había realizado un episodio de fotos en el que se hacía pasar como productor de una fotonovela porno. Y así convocaba a cantidad de hombres que asistían a protagonizarla, aunque luego la novela nunca se publicó realmente. En su afán por llevar a cabo la ficción, incluso describió dicho proyecto en la prensa alternativa. En 1987 en un reportaje para la revista *Pata de Ganso*, realizado por Beby Pereyra Gez afirmaba que estaba pronto a filmar un medimetro bajo la dirección de Claudio Caldini y que también seguía con la producción de fotonovelas eróticas para la revista *Eroticón*. La construcción de una plataforma ficcional desde donde catapultar sus “no-obras” mantenía una referencia con el anti-happening de los años 60<sup>62</sup>, revivía un juego de la

---

<sup>62</sup> El happening de Participación Total, o como fue denominado por la prensa, "Happening para un jabalí difunto", consistió en un informe y fotografías de una novedosa experiencia artística donde habrían participado numerosas celebridades. Diversos medios de comunicación publicaron este acontecimiento, que en realidad no se había producido. Los autores del mismo fueron Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby aunque muchos más participaron del inexistente happening.

inmaterialidad del arte reivindicando el instante fugaz que captura el hecho artístico, irrepetible. El momento creativo en toda su intensidad explorado para nunca trascender. Estas creaciones que reivindicaban la propuesta del instante fugaz, la irreproducibilidad y la no trascendencia remiten a la idea de acontecimiento de Gilles Deleuze, como un testimonio de lo “sin fondo” en nosotros, de aquello que puede ser de otro modo, que puede recomenzar, abrirse a nuevas y múltiples conexiones y devenires (Esperón, 2017). Existía en estas obras singulares e irreproducibles la reivindicación del instante en el que ocurre el estallido y despliegue de la diferencia que nos dice que todo puede ser de otra manera, de ahí su potencia radical y política.

#### **1.4. Batato Barea entre los desbordes performativos y su primer unipersonal. Censura y Derechos Humanos**

El impulso creativo de Barea en este periodo adquirió cierto frenetismo. En 1985 realizó una serie de performances y numeritos: *La Cama, Acuéstese con Batato, El casamiento, La ensalada de frutas, El curador de sus focos apagados, El curandero, Sobre la niñez, Máscaras Japonesas, Comida francesa, El cable iluminado, Manzanas, El poema existió, El Bautismo*. Los espacios en donde se presentaba de forma variable eran Cemento, Vértigo, La Imprenta, Centro Parakultural y espacios nocturnos como Moon, Freedom, Eat and Pop, Crash. Durante este año realizó un número titulado *Perchas*, en el Centro Cultural Rojas, con coreografía e interpretación propia sobre motivos populares, música tradicional judía y Chopin. También en 1985, realizó su primera obra unipersonal: *Los perros comen huesos. Enemigos del Pueblo* (1985), sobre textos de Alejandra Pizarnik, con la coordinación general de Gabriel Chamé Buendía. La obra se presentó en el Teatro General San Martín, en la Sala Enrique Muiño y, posteriormente, también se presentó a modo de performance en el Centro Cultural Ricardo Rojas bajo el título de *Perchas* y luego en Liberarte y en el bar Parakultural. *Los perros comen huesos. Enemigos del pueblo* cuestionaba a personalidades de la alta jerarquía eclesiástica, pero más específicamente a un grupo de clérigos algunos de ellos involucrados directamente con los crímenes de *lesa humanidad* perpetrados durante la dictadura militar. A pesar de la buena recepción del público, la obra generó controversia entre los directivos del Teatro General San Martín por confrontar a la iglesia y fue censurada. La polémica se planteó por el pasaje en el cual Batato Barea intentaba tragarse



una hostia enorme, en cuyo revés versaba la frase: "Enemigos del pueblo: Monseñor Plaza, Zaffaroni, Aramburu, Bonamín, Von Wernick, Medina, Primatesta".<sup>63</sup>

En relación a la pronta censura de la obra, cabe señalar que en esos años el Teatro General San Martín (por entonces codependiente de la Intendencia porteña y del gobierno nacional) se encontraba bajo dirección de Kive Staiff, funcionario remanente de los años del terrorismo de estado. Staiff estuvo en ese puesto durante tres períodos (1971-1973, 1976-1989 y 1998-2010). Fue durante el primer período cuando el gobierno nacional, antisemita, rechazó a Kive Staiff por su origen judío. Sin embargo, a pesar de las tensiones internas de la gestión, lo mantuvieron en su puesto debido a la protección que le brindó el gobierno porteño, específicamente el intendente Osvaldo Cacciatore (Dubatti, 2012:186-187). Aunque resulta casi contradictorio, durante los sucesivos gobiernos de facto, este teatro comenzó a definir su identidad y adquirió los rasgos que le dieron fundamento, incluso, durante los primeros años de la democracia (Pelletieri, 2001).

---

<sup>63</sup> El primero, fue un activo colaborador de las fuerzas represivas durante la dictadura militar y usó su lugar en la iglesia para entregar a decenas de personas a las Fuerzas de Seguridad. Monseñor Antonio Plaza fue designado capellán mayor de la Policía de la Provincia de Buenos Aires el 11 de noviembre de 1976 y permaneció en ese puesto hasta 1983. Dio su apoyo a las leyes de impunidad mientras que en 1984 fue denunciado por delitos de encubrimiento de torturas, privación ilegal de la libertad y violación de los deberes de funcionario público. El nombre del Monseñor Plaza apareció como uno de los 15 sacerdotes denunciados como represores en la lista de la CONADEP. Por su parte, Juan Carlos Aramburu designado arzobispo de Buenos Aires en 1975, encabezó la política de complicidad de buena parte de la jerarquía católica durante el terrorismo de Estado. En 1975, poco antes del golpe del 24 de marzo de 1976, Aramburu fue designado arzobispo de Buenos Aires y primado de la Argentina, el máximo escalafón de la jerarquía católica. Enfrentado con el Movimiento de Curas para el Tercer Mundo, Aramburu lideró la complicidad de la mayor parte de la Iglesia con el terrorismo de Estado. Fue acusado de hacer la vista gorda ante la masacre de los curas palotinos en Belgrano. Se retiró en 1990, luego de apoyar el indulto y las privatizaciones de Carlos Menem. Monseñor Victorio Bonamín, fue un provicario castrense ampliamente denunciado por su colaboración con los dictadores. Sus acciones plasmadas en diarios íntimos escritos entre 1975 y 1978, recopiladas por los investigadores Lucas Bilbao y Ariel Lede (2016), van desde el apoyo de Bonamín a la "guerra antiguerrillera" a su desafío de aquietar las conciencias de los militares ante el acto de matar. El cura Christian Von Wernick –también capellán de la Bonaerense– es quizás el sacerdote más famoso por su participación directa en la represión. En el año 2007 un tribunal lo halló culpable de 34 casos de privación ilegal de la libertad, 31 casos de tortura y 7 homicidios calificados. El cardenal cordobés Primatesta fue una figura político—institucional muy influyente tanto en la Iglesia como en la vida política del país. Mantuvo una relación muy estrecha con los militares que condujeron el Terrorismo de Estado y una rotunda negativa a recibir a las Madres de Plaza de Mayo cada vez que éstas se lo solicitaron con la intención de pedirle que colaborara en la demanda de justicia para los desaparecidos y sus familias. Por su parte, Medina fue vicario general de las Fuerzas Armadas y cobró notoriedad a partir del gobierno de Raúl Alfonsín, y por sus polémicas declaraciones respecto a la Guerra de Malvinas. Por último, el Juez Eugenio Raúl Zaffaroni, mantuvo una estrecha vinculación con la dictadura militar de Rafael Videla. Su libro *Derecho penal militar*, escrito por él y Ricardo Juan Cavallero en 1980, en el que se justifica jurídicamente al golpe de Estado y se discrimina a los homosexuales para que integren el Ejército. Durante los años del Terrorismo de Estado, el juez, nunca firmó un *habeas corpus* que llegaban a sus manos durante la dictadura militar y ha sido incluido por Madres de Plaza de Mayo en una lista de 437 jueces que oficiaron de cómplices.



Fotografía: Pablo Ruiz. Archivo Batato Barea — Seedy González Paz.

En definitiva, la censura de Barea dio cuenta de que si bien durante los primeros años del alfonsinismo se inició un proceso de “democratización cultural” (García Canclini 1987:46) diversos ámbitos de la gestión pública, incluidos espacios culturales, permanecieron dirigidos por personalidades cuyas gestiones representaban una prolongación, aunque relativamente actualizadas al cambio de gobierno, de los años de la dictadura militar. En la obra, mientras desataba una caja de pizza, Barea repetía: “enemigos de la patria, enemigos de la patria” (Noy, 2018). Considerando qué lugares ocupaban estas personalidades señaladas por el actor en su obra y que quien dirigía el teatro había llegado a ese puesto durante los años del gobierno militar no resulta sorprendente que fuera censurada. Habían transcurrido menos de dos años de la recuperación de la democracia, y muchos de estos casos no llegaron a ser juzgados.

Sin embargo, la censura fue la ocasión que dio lugar al encuentro del actor con Las Madres de Plaza de Mayo. Cuando, el mismo día del estreno, desde la dirección del Teatro General San Martín, Batato Barea fue notificado de que no podía continuar con su obra, su primera reacción fue dirigirse a Hebe de Bonafini, solicitando ayuda.

Batato era un marginado o lo marginaban pero logró pasar por arriba de todo, como nosotras, Las Madres, siempre saltando el cerco. Batato y nosotras derrumbábamos todo con el mismo coraje (...) Un día nos llamó para pedir auxilio, quiso que nosotras denunciáramos toda la injusticia de prohibirlo en un teatro oficial y como nosotros somos denunciadoras, allá fuimos. Nos pedía auxilio porque era valiente. Me dijo: - “por favor, como vos denuncias siempre toda injusticia, denuncia esto también” (Hebe de Bonafini en: Noy, 2006 p.45).

Luego de ese episodio, en protesta contra la censura y apoyando al actor, dicha organización llevó adelante acciones de denuncia, hasta que la obra fue reincorporada (Noy, 2006:50-60). Como señalamos en otro apartado, los cruces colaborativos y de salvaguarda de Madres de Plaza de Mayo hacia los artistas fueron habituales en la década del 80. Sin embargo, en este caso se destaca también que la obra que Barea presentaba tenía un fuerte contenido simbólico en torno al terror del pasado reciente que, como retomaremos a lo largo de esta tesis, no podía ser develado en su totalidad. De ahí que en este hecho de censura, la colaboración de Hebe de Bonafini no haya sido solamente para la causa de los artistas, sino también para un caso de censura en el que la inercia del poder de los años de gobierno de facto se hacía notar.

Batato Barea afirmaba que no era artista ni actor sino “otra cosa”, y que sus creaciones no tenían nada que ver con la política.<sup>64</sup> Sin embargo, a mediados de la década del 80 tiene lugar un punto de inflexión en tanto sus obras y numeritos adquirieron, de forma gradual un tono crítico. En este periodo se vinculó con proyectos que cuestionaban la remanencia de rasgos y personalidades propios de la dictadura. En 1985, Batato Barea participó del *Teatrzo 85*, el último ciclo de Teatro Abierto,— que suscitó arduas discusiones al interior del colectivo— dedicado a la nueva dramaturgia. Como señala Irene Villagra (2017) *El Teatrzo* implicaba una convocatoria más abierta que las anteriores de Teatro Abierto. Se trataba de un proyecto en condiciones sociales y políticas diferentes a las de la dictadura, con las instituciones republicanas recuperadas y en consonancia con los hechos históricos del período. En efecto, en este momento Teatro Abierto no estaba solamente conformado por los cultores y herederos del Teatro Independiente, que gestaron el movimiento. Así, para *El Teatrzo 85*, se amplió la convocatoria e incluyó la participación de otros grupos autónomos del quehacer teatral, con existencia previa. Además, éste se extendió a otras localidades del Gran Buenos Aires, de varias provincias de Argentina y, luego, a algunos países de América Latina. Además se acentuó la participación de la murga —a las que Barea ya había comenzado a asistir, junto a Fernando Noy— que había estado presente en el ciclo Teatro Abierto 1983. Por último, en esta oportunidad, se volvieron a incorporar otras expresiones populares tales como: canto, música, baile, recitado, juegos. Dichas actividades se realizaban en el espacio público: calles y plazas; o en espacios no convencionales: asociaciones vecinales,

---

<sup>64</sup> Testimonio extraídos de *La peli de Batato* (2011) producida y dirigida por Goyo Anchou y Peter Pank.

sociedades de fomento, clubes, bibliotecas, instituciones hospitalarias y medios de transporte públicos. Además, este fue un evento en donde teatristas de distintas partes del país aprovecharon para hacer públicas sus protestas, en relación a la permanencia de funcionarios heredados de la dictadura militar en teatros nacionales y municipales, como así también en otros espacios culturales, la falta de presupuesto para producciones locales, y la excesiva apertura y recepción de obras extranjeras. Consumando la primera etapa de la década, en 1985, Vivi Tellas y Batato Barea realizan la obra, *Actos de Pasión*. Según señaló Tellas en una entrevista personal este fue el último papel en el que Barea interpretó un rol de hombre seductor y galán. Además todo lo armaron con muy pocos ensayos porque Batato Barea odiaba repetir, y defendía la idea de que todo debía hacerse por única vez” (Entrevista a Vivi Tellas, 2018).



Actos de pasión. Teatro Espacios, 1985. Autor desconocido.

Poco tiempo después Vivi Tellas, ya consagrada en la escena, invitó a Batato Barea a debatir sobre el tema “¿por qué el teatro se repite?” Barea asistió al evento y en medio del debate en el ICI apuntó al público y señaló que el nunca se repetía y que se había renovado y frente a la sala llena mostró las tetas producto de una reciente cirugía de implantes mamarios. Fue en 1987 cuando su estética experimentó un giro vinculado, inicialmente, con el *cross-dressing* (práctica en la que varones visten ropas de mujer) pero que de manera creciente se fue aproximando al travestismo (Trastoy, Zayas de Lima, 2014). Una experiencia estética y disidente que retomaremos en el capítulo 4 de esta tesis.

### 1.5. Una escena en constante (in)definición

El teatro, entre 1983 y 1989, se enfrentó con la sospecha difundida de que nada podía ser igual después de la dictadura. El desafío de un sector del campo teatral durante los primeros años de la posdictadura fue trabajar en la reconstrucción del pasado dictatorial como denuncia y alerta (Suárez, 2014:23). Sin embargo, el amplio abanico teatral que surge en los primeros años de democracia excede tanto al teatro oficial como al comercial (qué como vimos mantuvieron su continuidad en la dictadura y permanecieron con esa intensidad en democracia) pero también al teatro comprometido y al independiente. La vertiente de un teatro nuevo basado en la improvisación, la yuxtaposición de disciplinas artísticas y el amateurismo irrumpió en la escena de los 80. Esta escena de la que Barea fue parte y ayudó a fomentar se mantuvo en constante ebullición y transformación al igual que su trayectoria. Durante sus primeros años en la capital y en sus periplos por la noche porteña, el clown fue construyendo constelaciones de afinidades y afectos que comenzaron a delinear su trayectoria transcurrida entre los espacios del *underground* y de manera creciente, hacia el final de la década, en espacios oficiales y televisivos. De forma temprana se evidenció el intento de Barea por “hacerse ver” y delinear una sociabilidad creciente al interior de la *comunidad artística*. Al mismo tiempo, su faceta creativa se amplió en aquellos tempranos 80, y no dejó de hacerlo a lo largo de la década. Si en sus comienzos, recién llegado a la capital, realizaba trabajos precarios; poco a poco las crecientes interacciones que surgieron de esos mismos trabajos y de sus itinerarios por diversos espacios le brindaron una progresiva inserción en redes de sociabilidad. Gracias a ellas, accedió a empleos vinculados al *metier* del artista, en sus múltiples variables. Además, a través de estos primeros años de su trayectoria pudimos constatar que, en lo que respecta a la represión y a la apertura habilitante de las políticas culturales los primeros años de democracia refractaron solamente de manera parcial las situaciones de la etapa previa, incluso a pesar de las buenas intenciones de la gestión de Raúl Alfonsín. Por otra parte, los herméticos nichos de trabajo creativo y las delimitaciones disciplinarias dentro del vasto escenario artístico comenzaron a desarticularse gradualmente al tiempo que se conformaron círculos colaborativos transversales a distintas disciplinas artísticas (Farrell, 2003). Asimismo, el escaso presupuesto gubernamental en políticas culturales durante los primeros años de democracia puso un coto a las producciones locales debido a las dificultades para afrontar los gastos que implicaban. Esta situación se transformó en alguna medida hacia la segunda mitad de la década. Con todo, los primeros años del alfonsinismo, brindaron un notable protagonismo a la cultura como el principal agente capaz de reconstruir aquellos

lazos sociales que los años del terrorismo de estado habían disgregado. Y si ciertas producciones no fueron posibles en el marco de los centros culturales o teatros oficiales, o no contaron con el apoyo de sus directores, como contracara de esa situación nuevos espacios nocturnos y nuevas perspectivas —a menudo ancladas en la posibilidad de volver a experimentar el espacio público— dieron vía libre a la idea de que el arte también podía invadir las calles, los parques y otros espacios de uso cotidiano como los subterráneos y el registro civil, los clubs barriales y asociaciones de fomento.

## **CAPÍTULO 2: De las redes de formación a las relaciones de amistad y la conformación de grupos creativos**

### **Introducción**

En el presente capítulo nos proponemos analizar la génesis de los grupos de trabajo artístico conformados por Batato Barea. Partiendo de este objetivo, pondremos énfasis en los puntos de inflexión de la trayectoria del clown travesti, cuando acontecieron encuentros significativos que dieron lugar a la conformación de dichos grupos. Uno de los supuestos que guía el capítulo es que las redes de colaboración a las que Michel Farrell (2003) denomina círculos colaborativos, estaban basadas en relaciones de amistad que habilitaban miradas estéticas y creativas afines, pero también mantuvieron la cohesión de los grupos más allá de las diferencias personales y de las trayectorias diversas que pudieran surgir entre sus integrantes.

Los años de la posdictadura son considerados por Dubatti (2012) como un momento en que se configuró una micropoética de espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruces e hibridez de diferentes materiales y procedimientos. Fue entonces cuando surgieron espacios de producción caracterizados por la diversidad y variación, ya que en el nivel micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la heterodoxia, inherente a la exigencia de los modelos abstractos. Según el autor fue en este período cuando surgió en Buenos Aires, el “Nuevo teatro argentino”: uno de los momentos más productivos de la historia del teatro en nuestro país, que se caracterizó por una redefinición de lo nuevo (Dubatti, 1995).

Si en la vanguardia de los años 60 el valor estaba dado por la noción de “lo nuevo”, para los teatristas de los 80, lo nuevo no existe, lo que se buscaba era fundar una poética diversa y polifónica con múltiples líneas internas. Además, los textos dramáticos ya no eran provistos por un autor, sino que nacían de la improvisación grupal, implicando diversidad de técnicas como: la performance, la danza, el teatro, el varieté y el clown. Esta redefinición de la escena teatral implicó la apertura a nuevos modelos y técnicas actorales internacionales –tales como el método de Konstantin Stanislavski, las enseñanzas de clown de Jaques Lecoq y Philippe Gaulier, entre otros, y la valorización de la tradición del teatro popular ya sea con respecto al melodrama, al grotesco, al sainete,

o a la estética del carnaval. Esto último implicó una recuperación del circo criollo<sup>65</sup> y las enseñanzas de Niní Marshall, Alberto Olmedo, Pepe Biondi (humorista y acróbata que trabajó en el circo, en teatro, cine y televisión). En el centro de la escena del “Nuevo teatro argentino”, Dubatti ubica a Batato Barea debido a que supo correr los límites de las disciplinas artísticas, recuperó elementos de lo popular, llevó a la escena a personas sin formación actoral y extremó las dimensiones de la experiencia estética.

En este marco, proponemos rastrear los lugares de socialización que estuvieron en la génesis de estos elencos del *underground* de los que Barea fue parte. Analizamos los lugares en donde surgen los diferentes grupos teatrales conformados por él, en qué espacios de formación o socialización se conocieron los integrantes de estos grupos, quienes fueron los referentes que los reunieron, qué identidades estéticas primaban, cuáles fueron los lineamientos que guiaron su accionar artístico y, por último, cuáles eran sus trayectorias artísticas, formativas y de clase para intentar rastrear qué elementos los vincularon y qué aportes diferenciales confluyeron en esos grupos fundamentales dentro del *underground* porteño. De esta manera, nos proponemos adentrarnos en los primeros elencos conformados por Barea que consideramos se guarecen bajo una estética singular y un modo de hacer novedoso para la época pues recuperaron cruces disciplinares, elementos actorales y poéticas disonantes que describimos en este capítulo. A modo de hipótesis postulamos que, fueron los círculos colaborativos y los *rituales de identidad* los que habilitaron la creación conjunta en una escena artística poco institucionalizada. En este sentido, analizamos también cuáles fueron los modos de hacer singulares de cada grupo, para comprender su especificidad identitaria y estética que los posicionaron en un lugar diferencial respecto del resto de la *comunidad artística colaborativa*. Los grupos creativos sobre los que indagaremos son: Los peinados Yoli, El Clú del Claun, El trío: Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Humberto Tortonese. Este recorte encuentra su justificación en el hecho de que fueron estos los elencos que Batato Barea conformó de

---

<sup>65</sup> Cabe señalar que existían algunos antecedentes de esta revalorización de los espectáculos populares, como por ejemplo en las obras de Juan Carlos Gené en los años 50 que recuperaban elementos del circo criollo. Al mismo tiempo, tal como apunta Pellettieri, esta puesta en valor también se hallaba en el teatro de resistencia que, desde los años 80, se pudo ver en obras como *Postales Argentinas* (1989) y *Hamlet* (1991) en las versiones de Ricardo Bartís (Pellettieri, 2001). Asimismo, la recuperación de los dispositivos escénicos populares es fácilmente rastreable en el teatro de parodia y cuestionamiento, en los que se incluyen los espectáculos de Los Melli, La banda de la risa, Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, entre otros que utilizaban las técnicas teatrales finiseculares. De este modo que se mixturaron procedimientos de nuevas tendencias y la parodia al teatro serio, en un ideario estético que implicó el acercamiento a los denominados “géneros bajos”: el mimo, el circo criollo, la música de rock la interpretación del varieté. Así surgió un nuevo tipo de actor que no pertenece al teatro profesional, aunque puede incursionar en él, proviene de otras disciplinas (Pellettieri, 2001).



manera más o menos estable, durante un período importante de su carrera actoral y que influenciaron su figura de artista, al tiempo que coexistieron como parte constitutiva del *underground* de los años 80.

## **2. ¿Una *comunidad artística* en los años 80? Círculos colaborativos, espacios formativos y entramados de creación en el *underground* porteño**

En este apartado expondremos los criterios teóricos que dan cuenta de un concepto posible de *comunidad artística*<sup>66</sup> que nos permiten aproximarnos a la escena *underground* de los años 80 en Buenos Aires. Autores provenientes de la sociología de la cultura definieron al concepto de *comunidad artística* considerando al arte como un trabajo. Entre ellos podemos mencionar a Menger (2001), Becker (2008) y Bourdieu (1997, 2006) — este último poniendo énfasis en la autonomía del campo artístico —. No obstante, estas definiciones consideran la existencia de un contexto en el cual el mercado del arte se encuentra fuertemente consolidado y, consecuentemente, dan por hecho categorías de agentes “expertos” (como curadores, productores, sponsors, etc.) y carreras artísticas profesionalizadas a través de instituciones formativas o consagratorias. En efecto, Menger (2001: 249) define a la *comunidad artística* haciendo referencia al conjunto de compañeros y “círculos intermedios de expertos” en los mundos del arte, que certifican mutuamente la reputación de sus carreras y mantienen baja la lealtad con organizaciones e instituciones artísticas. Según el autor, la *comunidad artística* funciona como una pequeña empresa en sí misma. Sin embargo, en la presente investigación se analiza un momento excepcional en tanto que postulamos que no existía un mercado del arte ni niveles de institucionalización<sup>67</sup> fuertes. Esto último, hubiese supuesto y alentado la presencia de una cantidad significativa de “carreras expertas” en competencia por su legitimidad en el sentido en que, para Pierre Bourdieu (1997), demandan las posiciones en zonas diferenciadas al interior del campo artístico que, a su vez lo identifican como

---

<sup>66</sup> Este concepto será utilizado de forma recurrente a lo largo de toda la tesis. No desconocemos el importante corpus de investigaciones en torno al problema del concepto sociológico de “comunidad” entre las que encontramos los escritos recientes de: Roberto Espósito (1998), los estudios de Pablo de Marinis (2013), Daniel Álvaro (2013, 2015), Emiliano Torterola (2013), Victoria Haidar (2013) y Ana Lucía Grondona (2013). Sin embargo, en esta tesis lo utilizamos de forma acotada, para aludir a artistas y a sus relaciones. Lo abordamos como el soporte de relaciones entre artistas, más o menos colaborativas, que entre las remanencias dictatoriales y el jolgorio de la primavera democrática funcionó como una plataforma en la que los artistas entablaron vínculos que facilitaron su labor planeado, en la medida de sus posibilidades, la precariedad material.

<sup>67</sup> A modo de ejemplo, fue recién en 1996, cuando la Universidad Nacional de las Artes (IUNA) unificó a nivel nacional varias carreras de artes incluyendo al teatro.

tal. En Argentina, sin embargo, tal institucionalización no tuvo un lugar significativo en la década del 80 y, por ende, tampoco la competencia por llegar a esos espacios. Siguiendo a Andrea Giunta (2018), fue recién en los años 90 cuando el mercado del arte europeo y norteamericano se hiper-institucionalizó. América Latina recibió ese impacto, pero de forma frágil. Aún más, en Argentina, la incipiente institucionalización artística estuvo ligada a procesos de autogestión. Estos se evidenciaron, por ejemplo, en el montaje colaborativo de espacios de arte precariamente sostenidos, en la apropiación de centros culturales (inclusive de élite) que permanecían en el abandono desde los años de la dictadura militar, y en la conformación de grupos de trabajo artístico autogestionados y sin el apoyo de subsidios de ningún tipo. No obstante, lo que es innegable para la autora es que los 90 trajeron un nuevo paisaje de apertura a la escena global y a la institucionalización inexistente en los años 80. En esta misma línea, Dubatti (2012: 206-207) señala que en los años 80 tiene lugar el auge de las micropoéticas las cuales no permiten una lógica de “campeonato” o “competencia” sino, más bien, un vínculo de horizontalidad. Es por esto que, para abordar al *underground*, elaboramos un concepto de *comunidad artística colaborativa* entendida como: el soporte de relaciones entre pares que, aunque no estuvieran ubicados exactamente en las mismas posiciones simbólicas, accedían a formas de movilidad, colaboración e intercambio dentro de ella. En efecto, dentro del *underground* de los años 80 en Buenos Aires el peso específico de la legitimidad resultaba escasamente significativo en comparación a los campos institucionalizados del arte, concebidos por Pierre Bourdieu.

Dada la escasez de estos espacios de consagración y competencia, la categoría de *comunidad artística colaborativa* resulta funcional para analizar al *underground*, en donde existían redes de colaboración (Becker, 2008) que no se correspondían con una división social del trabajo artístico, en el sentido propuesto por el autor. En cambio, estas buscaron generar las condiciones materiales y simbólicas que permitieran la producción y fomentaran la creatividad, ya fuera de modo colectivo o individual. Desde este marco adquieren relevancia los círculos colaborativos que consisten en un grupo de pares que comparten objetivos y que tras un período de diálogo y colaboración consensuan y negocian una visión común que guía su trabajo (Farrell, 2003). En general, éstos surgen de relaciones de amistad que se dan a partir del encuentro en lugares de socialización y aprendizaje en común, pues habitualmente los integrantes comparten la afición por una misma disciplina artística. Además, los círculos colaborativos, varían en su estructura, pero son una oportunidad para el avance y a menudo funcionan como una forma de

movilidad entre la periferia y el centro del campo artístico (Farrell, 2003). Cabe señalar que estos se sostienen en gran medida, gracias a lo que Randall Collins (2009) definió como “cadenas de interacción ritual”.<sup>68</sup> Según el autor, la innovación aparece como un subproducto de un espacio particular, a saber, las cadenas de maestros y discípulos por las que circulan capital cultural y energía emocional. Estas redes transfieren el capital cultural y crean una disputa competitiva por la eminencia que da lugar a nuevas ideas. La energía emocional proviene de las redes en las cuales los discípulos —externos al círculo interno de la eminencia intelectual— disputan por obtener atención y por el avance de su carrera. Estas cadenas de interacción ritual suponen una escena de intercambio que otorga intensidad emocional y cognitiva. En este sentido, para el autor, las cadenas son un mecanismo preciso para comprender cómo se generan nuevos símbolos culturales y por qué existe compromiso social en virtud de viejos códigos y representaciones.

Al mismo tiempo, partiendo de esta base teórica, consideramos al concepto de *comunidad artística colaborativa* como el soporte de relaciones entre pares susceptibles de acceder a redes de colaboración e intercambio dentro de la escena artística. Esta definición implica necesariamente a las dinámicas interactivas de los círculos colaborativos que permitieron llevar a cabo un trabajo creativo novedoso y singular.

En este sentido, la conceptualización de formaciones culturales de Williams (1981, 1997) permite dar cuenta de formas de organización o autoorganización informales relacionadas con la producción cultural, en escenarios menos institucionalizados como el que estamos analizando. Esta categorización incluye a los movimientos artísticos como formaciones particulares en las cuales los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico. Más aún, el concepto de “tradicción selectiva” nos permite dar cuenta de como en cada movimiento cultural particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados mientras que otros son rechazados o excluidos” (1997: 138). De manera que como veremos a lo largo del presente capítulo, cada colectivo de trabajo artístico se diferenció de su pasado, vinculándose de forma “selectiva” con las tradiciones estéticas e ideológicas previas.

Así, asumiendo estos supuestos, nos proponemos describir las interacciones y la singularidad de los círculos colaborativos que entretejieron modos de hacer y estéticas disonantes a partir de vínculos de amistad más o menos estables en los que Batato Barea

---

<sup>68</sup> Collins coloca al ritual en el centro de la situación ya que considera que no sólo es un medio para manifestar respeto por los símbolos sagrados, sino que éstos sólo se constituyen gracias a él. Si el ritual no se lleva a cabo como es debido, su carácter sagrado desaparece.

ocupó lugares centrales. Por otro lado, el análisis busca indagar en las formas de interacción ritual de los elencos analizados, para describir dinámicas de intercambio creativo, emocional y cognitivo.

## **2.1. Los Peinados Yoli: el primer grupo *glam* performático de los años 80**

La escena nos presenta una lujosa mansión en las inmediaciones de Tortuguitas — ciudad ubicada en el noroeste de la provincia de Buenos Aires—. Tenía lugar el cumpleaños del marido —por entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes— de la famosa crítica de arte: Matilde Bensignor. La dama quiso agasajar con un toque de vanguardia y modernismo a su esposo. En la persecución de ese objetivo convocó a un grupo integrado por cantantes, bailarines y *performers*, que representaban “lo más trasgresor y novedoso” de la escena artística en 1984. El hermano de uno de los actores, que tenía 19 años, se encontraba al mando de la música, y su principal tarea era hacer los cambios y manejar los tiempos. Sin embargo, a la hora del espectáculo nada de eso salió como se esperaba. El dj contratado, no conocía los tiempos y cuando ponía una rumba los actores estaban vestidos para un tango... luego debían bailar una española, pero en ese instante estaba sonando una rumba. Todo en la escena osciló entre lo trágico y lo cómico. Finalmente, en un punto del desastroso show, Bensignor se aproximó a los actores y les habló en tono amable y apacible: -“bueno chicos basta”. Luego les pagó lo acordado en dólares y los integrantes se retiraron muertos de risa.

El grupo, Los Peinados Yoli nació en 1984, cuando Batato Barea convocó a amigos para comenzar a crear un estilo “nuevo” y una propuesta teatral y musical diferente, en un contexto en el que, según señalaron los actores, existía una fuerte vacancia en términos de oferta de espacios de creación. Inicialmente los integrantes del grupo eran: Fernando Arroyo (Tino Tinto), Mario Filgueira (Peter Pirello), Patricia Gatti (Doris Night), Annie del Barrio (Lucy Makeup) y Walter Barea quien por entonces se apodaba Billy Boedo; sin embargo, poco a poco se fueron sumando otros actores como Dani Panullo (Dani Pomelo), Martha Gloria Goldsztern (Divina Gloria) y Ronnie Arias. Las propuestas surgieron como una creación colectiva desde ese mismo año. En efecto, el nombre del grupo resultó de una decisión conjunta, todos los integrantes pusieron su propuesta en una gorra y de allí sacaron al azar la elegida. El nombre Los Peinados Yoli remitía a una peluquería de señoras de San Miguel<sup>69</sup> y fue sugerido por Batato Barea. A

---

<sup>69</sup> Los entrevistados del elenco señalan que se trataba de una peluquería de Junín. Sin embargo, por esos

modo de “supervivencia”<sup>70</sup> simbólica, este nombre recuperaba algo de la lógica de consumos del cuidado de la imagen de los pueblos de su infancia y adolescencia (Junín y San Miguel) para representar su contracara: los peinados atípicos, hechos por ellos mismos e intencionalmente desprolijos característicos de la estética punk.

Las performances de Los Peinados Yoli mezclaban el varieté con un punk autóctono y desorbitado. De alguna manera, la innovación creativa que implicaban los “no-shows” con los que debutaron, y la estética postpunk de los collages musicales de sketches libertinos desafiaban cualquier parámetro visual y escénico. Sus puestas en escena resultaban variables, aunque principalmente consistían en el género del vodevil y la técnica del playback – pasando por un amplio arco de estilos musicales con canciones que iban desde Diana Ross<sup>71</sup> a Nina Hagen<sup>72</sup> y Sex Pistols, y bailes y performances que jugaban con el humor y el ridículo. La estética del grupo también mantenía un correlato con las mencionadas bandas —en especial con los despliegues visuales de Nina Hagen— y de otras como por ejemplo Alaska y los Pegamoides un grupo de punk—rock español que estuvo en el epicentro de La Movida Madrileña. En efecto, las puestas en escena de Los Peinados Yoli conjugaban una expresividad dislocada y *naif*, con vestimentas de distintos materiales y texturas, maquillajes osados y estridentes, purpurinas y peinados coloridos y llamativos. De modo que estos números, tan eclécticos como azarosos, tenían en común la gran producción estética de peinados y vestimentas extravagantes que visualmente emulaban al postpunk español. Pero, además, la singularidad se vinculaba con lo raro en el sentido desarrollado por Mark Fisher (2016), es decir como aquello que trae al dominio de lo familiar algo que está “más allá”, algo que no se puede reconciliar

---

años Ariel Barea estudiaba peluquería e inclusive llegó a trabajar en la famosa cadena de peluquerías: Longueras. Por esta razón también es posible pensar que el nombre Los Peinados Yoli, tuviera algo que ver con un proyecto de su hermano (Guillermina Bevaqua, 2017).

<sup>70</sup> Este concepto le corresponde a Aby Warburg y fue utilizado en su análisis del arte occidental. Las supervivencias interrogan en su historia misma y son como la memoria actuante en las imágenes de la cultura. Así, las supervivencias son esas representaciones dialécticas de la cultura que resurgen, a menudo resignificadas, en otro momento histórico.

<sup>71</sup> Diana Ross es una cantante y actriz estadounidense que durante los años setenta se convirtió en un icono del pop. Integró el grupo de música pop y soul The Supremes junto a Florence Ballard y Mary Wilson. La agrupación vocal femenina de notable éxito en Estados Unidos.

<sup>72</sup> Nina Hagen, cantante alemana de los años 70, trascendió por su gran originalidad, su música punk—rock y su imagen grotesca, influyente y corporal vinculada a la estética *glam*; pero también por sus letras que tempranamente reivindicaban los derechos de las mujeres y sostenían fuertes mensajes anticomunistas y una crítica radical al modelo de la familia patriarcal. Con álbumes como su sensacional debut, *Nina Hagen Band*, editado en el año 1978 —con los vestigios de sus viajes por Londres en 1977, en plena eclosión del movimiento en Inglaterra, así como las charlas mantenidas con Johnny Rotten y Sid Vicious—, mostró que el punk no sólo se basaba en la agresividad y suciedad, sino también, en la experimentación. La voz de soprano de Nina Hagen, la solidez de una base rítmica —que a la par que sonaba sucia— se conjugaban con sus zapatos con plataforma y pantalones de cuero que la convirtieron en un icono pionero del punk en Europa.

con lo doméstico. Al mismo tiempo, la redefinición de lo grotesco, los ruidos ajenos y las letras fragmentarias, resultaban una presencia indebida en los números de Los Peinados Yoli, remitiendo a una de las características fundamentales de lo raro: su poder de generar fascinación en tanto que subyace un código que trasciende la intencionalidad de la obra que se escapa por las rendijas propias de su ser. Además, a menudo los números resultaban incómodos, perturbadores y hasta políticamente incorrectos en tanto que jugaban con el desconcierto e introducían elementos sonoros y visuales que desestabilizaban el sentido común. Así uno de los actores salía a la escena en skate, fingiendo que no tenía piernas con un cartel que decía: “Rampa sí, escalera no” en una apuesta incorrecta e incómoda que invitaba a ciertas personas del público, visiblemente perturbadas, a retirarse. Otra de las performances terminaba con una mezcla de canciones de los Sex Pistols que se entrecruzaban con los discursos de los generales Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone en los que se repetían frases mal grabadas en un casete: “en mi primer discurso al país, como presidente de la nación, como presidente de la nación, como presidente de la nación” y luego sonaba entrecortada la declaración de la Guerra de Malvinas, sin que se interrumpiera la música del grupo punk inglés de fondo.<sup>73</sup> En este momento histórico las referencias al conflicto bélico resultaban dolorosas e incómodas por lo que todo lo que aludiera a éste recaía sobre opiniones divididas e incomodidad (Lorenz, 2013) de modo que este número podía generar polémica en parte del público.

Si bien la sátira resultaba transversal a todas las producciones, habitualmente los números jugaban con el deleite visual y las referencias a artistas, en general mujeres, europeas y norteamericanas de los 60 y 70, portadoras de una estética peculiar y novedosa para su época. Así, Peter Pirello realizaba un singular *playback* de Nina Hagen mientras que Ronnie Arias y Divina Gloria cantaban y bailaban en uno al que titularon *Merci beaucoup* basado en los *shows* de Las Hermanas Kessler con trajes envolventes hechos con papel metálicos por ellos mismos. Como si se tratara de un teatro de variedades, típico del vodevil, dentro de las realizaciones se conjugaba los cuadros individuales o de a dos (que duraban cerca de un minuto), y los números colectivos tales como: *Spañol'a* que combinaba *playbacks* y bailes de variados estilos musicales. Por otro lado, el tiempo que transcurría entre un cuadro y el otro era muy reducido por lo que los actores debían

---

<sup>73</sup> Además, resultaba polémica la combinación con música de una banda inglesa, hasta hacía poco tiempo prohibida.

cambiarse y prepararse muy rápidamente.<sup>74</sup> Además, la dedicada construcción de su imagen, de las escenas y la confección de los trajes, hechos por ellos mismos con descartes, denotaban la autoproducción de un estilo peculiar que resultaba atractivo para la audiencia. Es por estos dos elementos señalados que los integrantes del grupo lo recuerdan como aquel espacio que les brindó el entrenamiento para la producción y la actuación, y como una “gran escuela” para sus futuras carreras artísticas. La sinérgica forma de producir del grupo (que no era musical pero tampoco estrictamente teatral) hacía que fuera inclasificable para la crítica. El diario *Tiempo* del sábado 7 de abril de 1984 (en Dubatti,1995) difundía uno de los *shows* de Los Peinados Yoli en la sección de “música popular”, un género que estaba muy lejos de representar al *glam trash* plagado de letras en inglés del grupo.



Los Peinados Yoli, 1984. Cortesía de Tino Tinto.

De manera que, una mención aparte merece el vínculo de la estética desanclada de categorías de género binarias de Los Peinados Yoli y su relación con lo que denomino un *glam sudaca* (Suárez, 2017). Nacido entre Inglaterra y Nueva York de los años setenta— con referentes como Lou Reed, Alice Cooper, David Bowie, Hélio Oiticica,

---

<sup>74</sup> Todas las descripciones de las presentaciones y los modos en que construían los cuadros fueron recuperadas de entrevistas personales a: Ronie Arias (2020), Tino Tinto (2018), Daniel Panullo (2019) y Doris Night (2018)

entre otros—, el *glam* es aquel estilo que ha ido más lejos en desinvertir la imagen masculina de los rasgos biológicos secundarios y de cualquier moda que permita reconocer a un hombre en oposición a una mujer (Echavarren, 1998). Según Gonzalo Aguilar (2014) el *glam* arribó a América Latina de forma más clandestina en donde es posible encontrarlo en una amplia gama de expresiones artísticas. Postulamos aquí, que este estilo desembarcó en nuestro Río de la Plata, bajo la forma de un *glam sudaca* — catalizando la sinergia *neobarrosa*<sup>75</sup> de esta región— que emergió especialmente durante las posdictaduras, o en momentos intersticiales de los gobiernos autoritarios, como formas de contestación cultural (Suárez, 2017). Su estética se puede rastrear en las puestas en escena de Los Peinados Yoli, cuyo estilo particular se caracterizó por la ambigüedad de género que se expresó en dos sentidos. Por un lado, los hombres portando ropas y luciendo peinados de mujer, pero sin copiar necesariamente la imagen de la mujer. Y, por otro lado, lo que las mujeres del grupo denominaban un “transformismo al revés” que tal y como lo describe Doris Night (2018) implicaba mucho más que el uso de ropas del sexo opuesto, entre chicas. Esto nos brinda una categoría ampliada del *glam* —inusual en ese momento histórico en Argentina— que incluye a las mujeres en el arte de mutar, de abrir un espacio otro. Al mismo tiempo, las performatividades de Los Peinados Yoli remiten al contexto específico en el que estas *performances queer* emergen como un estilo y no como mera parodia, —como sí sucedió con otros elencos de los años 80<sup>76</sup> durante la transición democrática—. Así, Los Peinados Yoli, catalizaron los estilos de referencia del pasado que sublimaron en un estilo propio. Entre lentejuelas, brillos, tacos altos, atuendos sin identificación de género, pelucas y peinados cortos, resignificaron viejos discursos de subjetivación y normalidad.

Por último, lo que el grupo hacía no se enmarcaba del todo en la actuación, ni a lo que se denomina performance. Cabe recordar que una de las singularidades de la performance que asocia, sin ideas preconcebidas, a las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. El performer es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y que persona) y de este modo se dirige al público; a diferencia del actor que representa un personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, mientras que el actor

---

<sup>75</sup> El *neobarroso* —término acuñado por Nestor Perlongher (2012)— surgió en el Río de la Plata como respuesta hacia la “poesía comprometida” y al arte realista y militante. Así el *neobarroso* buscó contrarrestar ilusión de profundidad.

<sup>76</sup> Ver a modo de ejemplo el trío Urdapilleta-Barea-Tortonese, o las obras y los programas de Antonio Gasalla.



desempeña el papel de otro (Patrice Pavis, 2008:333). Esta identificación que caracteriza a la performance, pero llevada al nivel del grupo fue la que protagonizaron los integrantes de Los Peinados Yoli, transformando el concepto tradicional de performance al dirigirse al público en nombre de todo el colectivo artístico.

## **2.2. Tejiendo vínculos y gestando lazos. Génesis y singularidad de Los Peinados Yoli**

¿En dónde conoció Barea a los integrantes del grupo? ¿Qué redes y conexiones estuvieron en la génesis de este elenco? Como sucedería luego con otros elencos conformados por Batato Barea, los espacios de formación artística en diferentes disciplinas fueron importantes lugares de encuentro que funcionaron como soporte para constituir redes de amistad e intercambio y dieron lugar a grupos de trabajo. De alguna manera, los espacios formativos y los maestros marcaban la periodicidad de las reuniones y develaban intereses comunes que nucleaban a los actores y, a menudo, daban lugar a relaciones de amistad. Siguiendo a Michael Farrell, a pesar de que pudiera parecer que los pares en estas circunstancias se encuentran de casualidad, su acercamiento está dado por el hecho de que comparten valores, deseos y aspiraciones que orbitan en torno al mismo “centro magnético” en donde se comparten experiencias y valores de la profesión (Farrell 2003: 20-35). En este sentido, el espacio de formación en tanto lugar de encuentro nos brinda información relevante de los intereses y búsquedas de los integrantes del grupo. En el caso de la génesis de Los Peinados Yoli, el espacio formativo que reunió a los futuros integrantes fue el del actor y director de teatro Pepe Cibrián (hijo)<sup>77</sup> a quién Jorge Dubatti (1995) considera una influencia en la generación de “nuevos teatristas”. En efecto, fue en las clases de Cibrián en donde Batato Barea y Fernando Arroyo (Tino Tinto) se conocieron. Según Arroyo, hasta entonces su trayectoria se vinculaba al canto. Mientras realizaba el servicio militar había audicionado en una compañía norteamericana para la obra *Amor sin barreras*, pero dado que se encontraba “bajo bandera” no le permitieron firmar el contrato. Este hecho implicó una gran frustración en su carrera hasta que, en 1982, tras catorce meses de colimba, comenzó a participar en obras de teatro *off* en San Telmo. Fue en ese entorno donde se enteró de que Pepe Cibrián, de cuyas obras era fanático, estaba abriendo la primera escuela de comedia musical y comenzó a tomar

---

<sup>77</sup> José Rafael Cibrián Campoy, conocido como Pepe Cibrián, es un director teatral, autor, dramaturgo y actor argentino, hijo de los actores Ana María Campo y José Cibrián. Se lo considera uno de los mayores representantes del teatro musical argentino.

clases. Allí fue donde conoció a sus futuros compañeros: Martha Gloria Goldsztern, Patricia Gatti, Ronnie Arias, Patricia Sosa, Patricia Echegoyen, entre otros. Fue también en ese espacio que el actor conoció a Walter Barea y comenzaron una amistad que duraría hasta el final de la vida del actor y que también estaría en la génesis del grupo:

Me formé dos años con Pepe Cibrián y quedé en Calígula, en el elenco original, en los teatros de San Telmo... Y ahí es en donde conozco a Batato. Ensayábamos en un estudio por la calle Lavalle y un día veo a un pibe que se parecía a Archi, todo colorado con unos pantalones y una camperita corta amarilla, era deslumbrante. Al toque nos hicimos amigos. Ahí transcurrió lo que fue Calígula, en el año 83, y ahí todos queríamos hacer algo nuestro ¿viste?. Y después nos vamos de Calígula, (...) Y ahí me llama Walter, para decirme que se había reunido con dos actrices que yo conocía y que querían hacer un grupo. La reunión era en una casa donde vivía Batato y estábamos: Annie del Barrio, Doris Night, Batato y yo. Empezamos a tirar ideas, y pusimos en un sombrero, papelitos y el primero que salió fue: Los Peinados Yoli (Entrevista a Tino Tinto, 2017).

Por otra parte, Fernando Arroyo ya conocía a Patricia Gatti (cuyo seudónimo sería: Doris Night) quien, a su vez, era amiga de Annie del Barrio: “con ella éramos compañeras de ballet y ahí conocimos a Mario Filgueira que apareció como asistente” (Entrevista a Patricia Gatti, 2018). Hasta 1984 Patricia Gatti vivió en Brasil, a donde migró en los últimos años de dictadura militar. Ese año, volvió a la Argentina con intenciones de insertarse en algún grupo creativo, en un momento en que, según relata, todavía no había muchas opciones y no resultaba fácil hacerlo. Antes de actuar con Los Peinados Yoli, había actuado con Los Twist, con Daniel Melero y con Rafael Bini aunque no mucha gente iba a verlos. Fue en ese período y en un contexto en que la actriz describe como “complejo para el arte”, cuando Los Peinados Yoli comenzaron a buscar la manera de presentar sus números ya que los lugares más habituales eran exclusivamente de música o los grandes teatros:

Buscábamos en el diario las direcciones de los pubs y salíamos a ofrecernos en los pubs. Con el vestuario de los números, nos encontrábamos una noche... y nos apersonábamos en el bar pidiéndoles una muestra y la verdad que los únicos tipos que se coparon realmente fueron los de Taxi Concert, incluso Fontova<sup>78</sup>, que era mi amigo Horacio, nos bochó ... Éramos muy raros, éramos esos *raros peinados nuevos* (Entrevista a Patricia Gatti, octubre del 2018)

---

<sup>78</sup> Horacio Fontova fue un músico y humorista de la época reconocido por su labor en televisión junto a Jorge Guinzburg en el programa *Peor es Nada* y en la radio con el programa: *Código de barras* con Coco Sily y Pedro Saborido.

Como señala la artista, a comienzos de la democracia, el incipiente circuito del *under* no estaba del todo constituido y los espacios que primaban eran los tradicionalmente ligados al teatro comercial y a la música. De modo que los jóvenes artistas buscaron, al tiempo que ayudaron a constituir, ese primer nicho de espacios en donde desplegar acciones creativas que excedían el límite de lo existente hasta entonces. Tiempo después de conformado el grupo, se incorporaron al elenco dos actores más: Dani Panullo (Dani Pomelo) y Martha Gloria Goldsztern (Divina Gloria) a quienes Barea y Arroyo conocieron en la escuela de Pepe Cibrián. Además, la actriz había participado en *Calígula* con Tino Tinto. Por otro lado, Divina Gloria tenía ya una trayectoria actoral y musical, influenciada por sus padres y abuelos<sup>79</sup> y para el momento de la conformación de Los Peinados Yoli, ya había comenzado a formarse con el humorista y actor Alberto Olmedo. Por su parte, Daniel Pannullo se sumó al elenco unos meses después de su conformación y llegó a Los Peinados Yoli por su vínculo de amistad con Divina Gloria a quien conoció mientras trabajaba como pizzero. A diferencia de los demás integrantes, no tenía, por entonces, una educación artística formal y era más joven que el resto:

Había sido muy curioso con respecto al teatro, la danza (...) Para mi formación yo lo que hacía era escoger maestros, no estaba tan formado pero era muy intuitivo, y me había educado muy bien el ojo para saber con quién tomar clases (...) y digamos que el cabaret fue como la gran escuela como para poder desarrollar toda la carrera (...) Cuando conocí a Divina [Gloria], estaba trabajando en una pizzería de unos amigos, en Corrientes y Pueyrredón (...) Divina pasaba por ahí y comía algo y nos hicimos amigos... ella me dijo: “tenemos un grupo de teatro que se llama Los Peinados Yoli, y estamos buscando un chico, una cosa así... y de repente aparecí un día en Chacarita, que era el lugar en donde ensayábamos y ahí conocí a Doris Night, a Batato, conocí a Tino y a otro chico más, Mario Filgueiras (Entrevista a Daniel Panullo, 2020).

De modo que cuando ingresó a Los Peinados Yoli, Pannullo era jovencísimo y se encontraba al comienzo de su carrera explorando alternativas formativas y estéticas. Hacia 1985, cuando todavía era parte de Los Peinados Yoli, Pannullo decidió emigrar a Madrid, la Meca del “desborde” festivo y la efervescencia cultural, sexual, y creativa (Manzano, 2019). En esa ciudad de España, fundó una compañía de danzateatro, Productos Lola, que según señaló significó “la continuidad de Los Peinados Yoli en Madrid” debido a que se basaba en la estética y los modos de hacer del grupo porteño. Luego de su partida a España ingresó a Los Peinados Yoli el actor Ronnie Arias —quien

---

<sup>79</sup> Sus abuelos eran actores de teatro judío mientras que su padre se desempeñó en el área de la gestión teatral.

también llegó al elenco por su vínculo de amistad con Divina Gloria—. Ronnie Arias<sup>80</sup> era hijo de una bailarina y un productor cómico y actor independiente. Tras la muerte de su padre Arias vivió humildemente y se fue de su casa a los 16 años. Mientras realizaba la colimba, trabajó como fotógrafo, actor y comediante, estudió danza, cine y canto. En medio de esa búsqueda creativa y debido a su vínculo con Divina Gloria y Batato Barea<sup>81</sup>, ingresó a Los Peinados Yoli. Casi un año después el grupo se disolvió, razón por la cual su participación no llegó a sostenerse por un periodo demasiado extenso. Por último, esporádicamente se sumaba al elenco un muchacho cuyo seudónimo era Bengala y de quien los integrantes no recuerdan su verdadero nombre, ni quien lo llevó al grupo. Sin embargo, tres de los entrevistados recuerdan que “era muy mal actor” pero que, a pesar de ello, nadie le hubiese pedido que dejara de formar parte, ya que no tenían un perfil profesionalizado. En este sentido, se puede decir que, si bien en el núcleo de muchos de los primeros vínculos estuvieron los espacios formativos y los grandes maestros, también las vinculaciones se dieron de modos fortuitos y casuales, en contextos totalmente desvinculados del mundo del teatro.

### **2.3. Los seudónimos como identidad colectiva. Demoler hoteles, destruir imágenes, perder la autoría**

Una vez consolidado el grupo performático y como una estrategia para nombrar singularidades dentro del colectivo, se asignaron seudónimos. Según relatan los integrantes: Ser de Los Peinados Yoli implicaba ser otro, por eso se requerían un seudónimo que permitiera mantener distancia con el “uno mismo” y ser parte de algo mayor. Años antes de que surgiera el elenco, durante la dictadura militar, el uso de seudónimos resultaba una estrategia más para sobrevivir a la represión militar. Como señala Malena La Rocca (2018) el uso de pseudónimos, el cambio periódico de sitios en donde se desarrollaban las acciones artísticas, la organización en grupos de afinidad en base a una estructura piramidal y la autogestión, eran conocimientos adquiridos en la militancia que los artistas trasladaron a los talleres para protegerse de la represión militar y obtener recursos para funcionar. Por otra parte, las acciones callejeras eran anónimas

---

<sup>80</sup> Horacio Jorge Arias conocido artísticamente como Ronnie Arias, es hoy un presentador de radio y televisión y periodista argentino.

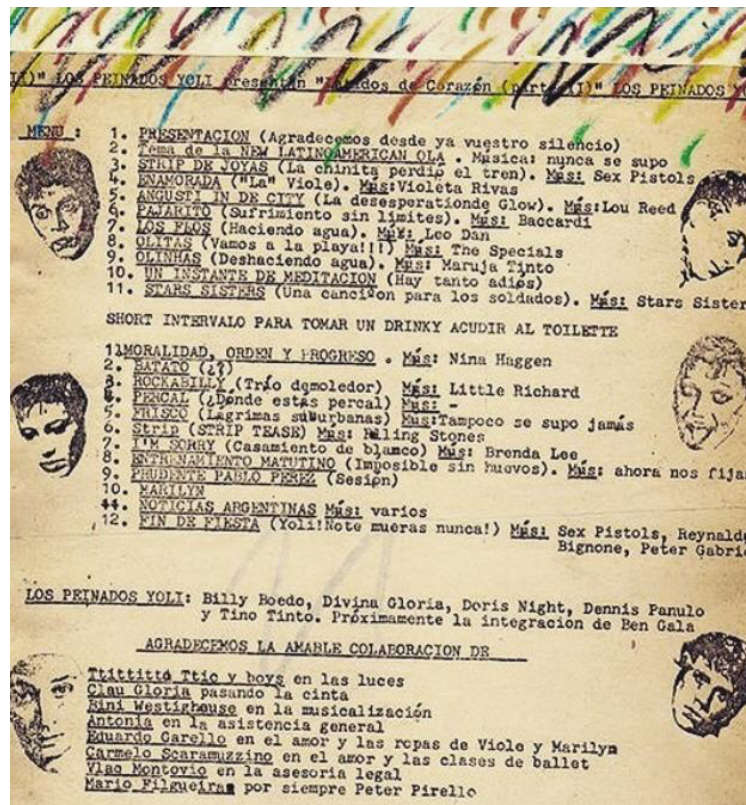
<sup>81</sup> Ronnie Arias conoció a Barea hacia 1981, debido a que según relata el primero, tenían un amante en común y se cruzaban en la puerta de su apartamento. Allí comenzaron a conversar y pronto entablaron una larga amistad.

mientras que los montajes no eran abiertamente públicos, se difundían de boca en boca y se accedía por invitación personal de algún conocido del grupo.

Si bien esta fue la causa más difundida del uso de sobrenombres, en el caso de Los Peinados Yoli, respondía también a otras razones. Fundirse en seudónimos para los integrantes de este elenco —y también para otros que les sucedieron en los años 80— tuvo una connotación diferente a la de los años del Terrorismo de Estado. Por un lado, posiblemente se vinculara a una resonancia subyacente, arraigada en la identidad sexual disidente. Una forma diferencial de performar el género que se ponía en juego en ese momento de suspensión de las normas estatuidas, en ese espacio que se habilita en el escenario, y en el uso de seudónimos. Por otro lado, esta práctica, tal como la establecieron los jóvenes de “Los Yoli” se vinculó estrechamente a la filosofía y los modos de hacer dinamizados por la cultura punk de los años 70, en tanto que reacción artística a un descontento político en clave fundamentalmente nihilista. El punk como movimiento cultural estuvo insistentemente emparentado con el dadaísmo, el letrismo y el situacionismo, movimientos desde los cuales es posible rastrear sus “supervivencias”. Sin embargo, el punk no se reivindicaba intelectual, sino intuitivo, y esto debe entenderse como un mecanismo de innovación (Torres, 2016: 50) en el cual también se ubica el uso de seudónimos y el desdibujamiento de las marcas de autoría; la filosofía del “hazlo tú mismo” fue un medio de producción que contribuyó a la difusión de mensajes a través de fanzines, camisetas, flyers, pósters y la puesta en práctica de acciones específicas que ponían de manifiesto la urgencia de una acción que cambiara la concepción de la vida en sociedad. Es entonces, desde este marco cultural desde donde puede leerse el uso de seudónimos en Los Peinados Yoli. Según Tino Tinto estos implicaron una condición indispensable para insertarse en el grupo:

Y es que, con Los Peinados, en ese momento también buscábamos nuestra identidad, te estoy hablando de hace 20 años. Entonces dijimos bueno para mañana pensemos un nombre y en esa época estaban muy de moda Los Parchís y de ahí salió Tino Tinto, bueno no se quedó así... Doris Day dijo: Bueno Doris Night. Y Batato que era Billy Boedo en esa época de Los Peinados. Y después empezó a decir un monólogo en las plazas que decía: Yo soy Batato y la gente se mataba de risa, después le quedó Batato. Annie del Barrio era Lucy Makeup, y después vino Gloria, y una noche estábamos en la casa y ella se pone una boa en la cabeza y Mario Filgueira le dice: -“estas divina Gloria” y ahí le quedó Divina Gloria. Mario Filgueira era Peter Pirello. Después había otro chico que era Bengala, y otro chico que era Daniel Pannullo que se puso Dani Pomelo... Tenía que ver con la identidad, pero también tenía que ver con la contracultura, con la anarquía, mucho con el “hacelo vos mismo”. Nosotros hacíamos todo, desde las gacetillas, hasta ir escritorio por

escritorio invitando a los periodistas, con las gacetillas que las hacíamos nosotros con las letras pegadas, bien punk (Entrevista a Tino Tinto, 2018).



Gacetilla del primer "no-show" de Los Peinados Yoli: *Latidos del Corazón*, 1984.

De este modo el ritual de darse un nuevo nombre anclado en un colectivo mayor de pertenencia implicaba, en primer lugar, des-nombrarse, perder la singularidad y renunciar al signo distintivo de la individualidad. Un movimiento dirigido en sentido contrario a la creciente ponderación de la autoría que caracterizó internacionalmente al arte desde la segunda mitad del siglo XX. Solo luego de ese acto de despojo identitario, los integrantes podían darse un nombre que identificara a cada persona como sujetos de un grupo de pertenencia; un seudónimo era depositario de una identidad anclada en un colectivo. De modo que el elemento que se ponía en juego al fundir la propia identidad en la dimensión colectiva, confrontando al antecedente de vivir bajo el valor del individualismo que sembraron los gobiernos totalitarios, implicaba una actitud (micro)política y de contestación a los valores instituidos. El grupo tremolaba estos principios contraculturales como una plataforma desde la cual tensionar los lineamientos que guiaban a las artes escénicas. Más aún, la marginalidad del modo de vida punk les brindaba la posibilidad de habilitar escenarios polifónicos desde donde catapultar nuevas

estéticas y voces disonantes, antagónicas a las producciones circulantes en ese momento en Buenos Aires. En este sentido Patricia Gatti recuerda:

Como personas nos esfumábamos en el grupo, por eso vino la idea de cambiarnos de nombre. Y hacíamos un show que terminaba con los Sex Pistols, todo era muy punk. Hacíamos nuestras propias gacetillas, nuestra propia ropa (...) Todo muy punk... Pero lo que vos me decís punk, para mí en los 80 era demoler hoteles, destruir imágenes. (...) Éramos como la primera bocanada de aire en el teatro, después del proceso ¿qué quedaba? El teatro tradicional, de estos que se paraban y decían un texto. A mí no me interesó nunca el teatro, interpretar un personaje me parece ridículo (Entrevista Personal a Doris Night, 2018).

En el mismo sentido Daniel Pannullo señala que:

Tenías que inventarte (sic) todo, me acuerdo de que nosotros robábamos de unos teléfonos públicos que había en la calle una especie de ficha que había para marcar los numeritos, y las sacábamos y le poníamos una “A” de anarquía y nos hacíamos una chapa. Era ridículo todo, no existía *merchandising* ni todo eso, yo nunca me creí el punk de Argentina, ni el punk español, ni el punk de donde coño sea... (Entrevista Personal a Daniel Pannullo, 2020).

Por un lado, la propuesta de Los Peinados Yoli se erigía en oposición estética a las experiencias teatrales del pasado de dictadura y del teatro comprometido políticamente, y, por otro lado, recuperaba elementos de una estética local, asociada al cabaret y al anarquismo. Los integrantes del grupo eran jóvenes de entre 17 y 25 años y se encontraban en el comienzo de su carrera. Carecían de capital económico y realizaban trabajos ocasionales mientras se formaban. De modo que los condicionamientos materiales y económicos motorizaban la producción casera de las vestimentas y la escenografía vinculada a la consigna punk del “hazlo tu mismo”. A pesar de que este ejercicio les demandaba tiempo y esfuerzo, también les permitía a los jovencísimos actores tener una noción integral del proceso creativo. En otras palabras, la precariedad material y la escasez de recursos dinamizó un modo de hacer vinculado a la actitud *punk*, que les brindó un primer acercamiento a la totalidad de las tareas que se enmarcan detrás de la obra de arte acabada, qué como señala Becker (2012), habitualmente se encuentran subsumidas a la división del trabajo artístico.

#### **2.4. La disolución de los Peinados Yoli y el comienzo de nuevas trayectorias**

*Cuándo se trata de la cultura, la cuestión de la ascendencia resulta espuria. Toda nueva manifestación cultural reescribe el pasado, convierte a los antiguos malditos en nuevos héroes y a los viejos héroes en individuos que jamás debieron haber nacido. Nuevos actores limpian el pasado por qué la ascendencia es legitimidad y la novedad*

*es duda, aunque en todas las épocas emergen del pasado actores olvidados, no como  
ancestros sino como amigos íntimos  
Greil marcus rastros de carmín (2020: 33)*

Debido a su corta duración como grupo, Los Peinados Yoli no llegó a consagrarse por fuera de la ciudad y su circulación se dio casi exclusivamente dentro del *underground* porteño. Sin embargo, la innovación de su propuesta estética, lo posicionó como un grupo de vanguardia que le brindó un fugaz pero importante protagonismo. A finales de 1984, la revista cultural y rockera *Pelo* anunció el lanzamiento de Los Peinados Yoli para marzo de 1986. La nota hacía hincapié en el poder terapéutico de los “no-shows” del grupo y elogiaba con creces a su reciente número performático *Latidos del corazón*. Este último constaba de varias escenas repartidas interpretativamente por Billy Boedo, Doris Night, Peter Pirello y Tino Tinto. La renombrada revista rockera destacaba la producción del grupo, las largas horas de ensayo que estaban detrás de cada espectáculo, los cambios de vestuario constantes, la escenografía en permanente movimiento y los sonidos con elementos sugerentes. Por último, la nota intentaba definir, sin éxito, lo que el grupo hacía. Si bien mostraba que no se trataba de un grupo musical no lograba delimitar con exactitud ni su estilo ni el carácter de sus producciones. Finalmente, el notero anónimo señaló que se trataba de “una terapia adecuada para quien no quisiera quedarse calvo, (...) una alternativa y una propuesta para quienes estén buscando algo más que un recital de música en los pubs de la ciudad” (Los Peinados Yoli en Taxi Concert. Revista *Pelo*, noviembre de 1984, N°2013. p. 22)

Una de sus acciones más trascendentales —aunque sin la totalidad de sus integrantes— fue su participación en la presentación del disco Piano Bar de Charly García, en el estadio Luna Park en mayo de 1985. Además, en 1986, se inauguró en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, una serie de exposiciones tituladas: “Las Nuevas Tendencias” nombre que también se le dio a la sala del espacio cultural —actual “Sala Cronopios” —. Para la apertura del evento Matilde Besignor llamó a Los Peinados Yoli a que presentaran sus números porque, según aseguraba: representaban “lo más vanguardista de la época”.

En este sentido, si bien esta experiencia —surgida de trayectorias no profesionalizadas— nació al calor del *underground*, poco tiempo le bastó para convertirse en una *tendencia emergente* en el sentido enunciado por Raymond Williams. Las



*tendencias emergentes* remiten a aquellas experiencias que no llegan a convertirse en hegemónicas, pero sin embargo signan a una época y visibilizan el instante en fuga en el que queda reflejada toda una vida y en una vida también toda una época, y en esa época toda una historia (Williams, 1987). La breve experiencia de Los Peinados Yoli inundó con citas estéticas a muchas de las producciones teatrales de los años 80; además dejó su impronta en las carreras de los integrantes del grupo quienes en su mayoría conservaron sus seudónimos. Divina Gloria, Tino Tinto, Doris Night y Batato Barea (quien al principio se apodó: Billy Boedo, pero aun estando en los Peinados Yoli, cambió su nombre a Batato Barea) mantuvieron su “nombre yoli” tanto en su vida artística como personal.

De manera que esa identificación construida como parte de un proyecto colectivo y hacia el interior del grupo, los trascendió hasta el punto en que finalmente asumieron esos seudónimos como su propia identidad artística, de forma permanente.

En 1986, Los Peinados Yoli se presentó por última vez en la discoteca Cemento. Luego de este evento, cada uno de los actores siguió una trayectoria diferente, aunque en todos los casos se trató de búsquedas vinculadas a la experimentación creativa. Daniel Pannullo, fundó la mencionada compañía de danzateatro, Productos Lola, el primero de muchos proyectos artísticos que radicó en España. Tino Tinto desarrolló una sólida carrera en el arte del transformismo e integró el elenco estable del Grupo Caviar dirigido por Jean François Casanovas. Divina Gloria consolidó su carrera como actriz de teatro, de cine y cantante. Doris Night se dedicó a la escritura y Ronnie Arias a la producción y conducción de televisión tanto en Argentina como en Uruguay.

Hacia el segundo año del grupo, Batato Barea se ausentaba a menudo de los ensayos para asistir a los de El Clú del Claun, otro colectivo del que comenzaba a formar parte. Barea continuó trabajando con muchos de Los Yoli, hasta el final de su vida.

Según Jorge Dubatti (1995), Los Peinados Yoli fue un equipo pionero en la nueva estética teatral, al que a menudo no se le ha otorgado la suficiente importancia. Fundaron un elenco que luego caracterizó al emergente “Nuevo Teatro Argentino” protagonizado por los grupos teatrales jóvenes del periodo. En suma, las innovadoras puestas en escena del elenco se conjugaban en una escena atravesada por el punk, el *variété*, los monólogos y el rock, y cuyo hilo conductor eran el absurdo y el humor. Al mismo tiempo, el modo de hacer autogestivo y despreocupado del grupo, signó el comienzo de una búsqueda estética en un marco de gran libertad, que como señala Howard Becker (2017) es el más propicio para el desarrollo de la creatividad.

## 2.5. El Clú del Claun

En 1984, y de forma paralela a las puestas en escena con Los Peinados Yoli, Batato Barea comenzó a tomar clases de clown con Cristina Moreira. Fue allí cuando el artista conoció a cuatro de sus compañeros que luego serían también sus amigos y con quienes conformó El Clú del Claun, uno de los elencos más importantes de la vanguardia de los 80 y el proyecto de más largo aliento de Barea. Todos los integrantes del grupo inicial se conocieron siendo jovencísimos y en medio de una búsqueda profesional y creativa que signó el comienzo de sus carreras. Al mismo tiempo, una diferencia sustancial respecto a Los Peinados Yoli está dada por los niveles de formación artística ya que en este elenco todos los integrantes habían transitado por períodos más o menos largos de experiencias formativas. La parodia a lo tradicional en sus dimensiones sociales, comunicacionales y artísticas marcó desde su génesis a las producciones del grupo, ya fuera desde un distanciamiento respecto al teatro clásico como de los lugares en los que se realizaban usualmente las puestas en escena. Así los primeros lugares en donde se presentaron fueron parques, plazas, y otras esferas del espacio público.

Según cuentan los integrantes de El Clú del Claun el nombre resultaba una parodia al grupo musical televisivo El Club del Clan caracterizado por su gran repercusión en la cultura juvenil (Manzano, 2017). El mismo era protagonizado por Palito Ortega, Johnny Tedesco, Néstor Fabián, Violeta Rivas, Raul Lavie, Lalo Fransen y Chico Navarro. Durante los años 60, las imágenes y la música divertida de este grupo combinaban al pop en español, con una estética hippie, entre naif y festiva. Según Valeria Manzano (2010), El Club del Clan inundó la esfera audiovisual, sirvió además como telón de fondo para una de las primeras críticas a las industrias culturales y también implicó un episodio central en la transformación y juvenilización de la cultura de masas en la década del 60. Su música y textos orientados a la juventud promovían valores familiares, roles de género tradicionales, contención sexual y diversión ordenada. Estos fueron algunos de los elementos parodiados luego por El Clú del Claun, no solo en su referencia sino también en sus puestas en escena. Al mismo tiempo, el nombre del grupo jugaba con el sentido de lo importado devenido en local, una apropiación burlesca a la categoría de “clown” argentinizada. Este juego lingüístico de pronunciar como se leerían palabras extranjeras

en español también fue llevado a cabo por otros artistas del *underground*<sup>82</sup> como un modo de llamar la atención respecto al uso de categorías extranjeras en la dimensión local.

Las sesiones de trabajo en las que los integrantes se conocieron duraban alrededor de tres horas y tenían el objetivo de desenmascarar al personaje de cada uno, perder el miedo al ridículo. Por lo demás las clases se basaban en la improvisación. De allí surgió El Clú del Claun, que estaba compuesto por: Guillermo Angelelli quien interpretaba a “Cucumelo”, Walter Barea a “Batato Barea”, Gabriel Chame Buendía a “Piola”, Hernán Gené a “Pitucón”, Cristina Martí a “Petarda” y Daniel Miranda a “Loreto”. Cada clown elegía el nombre de su personaje de manera independiente, en general a partir de alguna experiencia de la vida cotidiana. Además, si bien ocasionalmente participaban de *losshows* actores externos —generalmente invitados por Batato Barea— el grupo estable estuvo integrado por los seis actores que se conocieron en las clases de Moreira. Esta composición nuclear del elenco se relaciona estrechamente con la técnica del clown y con la importancia que tienen las redes de amistad en la conformación de círculos colaborativos en torno a esta técnica. El grupo comenzó a reunirse con la idea de trabajar juntos en interpretaciones abiertas y jugando con la improvisación. Comenzaron a presentarse en distintas salas como el Teatro del viejo Palermo, El Depósito, la plaza Dorrego en San Telmo y otras plazas de los barrios de San Isidro y Recoleta. El éxito del elenco se hizo notar de forma temprana, y El Clú del Claun realizó las presentaciones de su primer show: Arturo, con el auspicio del Programa Cultural de Barrios de la municipalidad de Buenos Aires.<sup>83</sup> Gracias al financiamiento de este programa pudieron realizar funciones aisladas de su espectáculo en diversos centros culturales de Balvanera, Parque Patricios, Parque Chacabuco, Floresta, Boedo, La Boca, Chacarita, y San Telmo.

---

<sup>82</sup>A modo de ejemplo, el grupo performático Las Bay biscuits (Viviana Tellas, Lisa Wakoluk, Casandra y Mayco Castro Volpe y Fabiana Cantilo, luego se sumaría Isabel de Sebastián, Edith Kucher, Diana Nylon y Gachi Edelstein): surgió a partir de encuentros de mujeres en donde tomaban el té y realizaban actividades culturales en el barrio de Chacarita y comían “Bay biscuits” unos bizcochos importados y económicos a los que ellas llamaban “baibiscuits” (sic). Este tipo de importaciones criollas del lenguaje y de las estéticas extranjeras llamaban la atención de Vivi Tellas, fundadora del grupo, que propuso ese nombre para el mismo. Según señala luego sus performances también buscaron confrontar una estética vinculada al “pop norteamericano” con reinterpretaciones locales mal hechas y graciosas.

<sup>83</sup> El alcance y la influencia de este programa cultural fue abordado en el capítulo 1.



Fotografía de El Clú del Claun. Autor: Gianni Mesticelli para la obra: *Historia del Tearto*, 1989

### 2.5.1. Presentaciones y obras del elenco

El grupo estrenó ocho obras, todas devenidas en base a la improvisación, de ejercicios que hacían inicialmente en las clases de Moreira y luego en otro tipo de encuentros. Sus presentaciones tuvieron recepciones diferenciales del público y la prensa. Al mismo tiempo las autoevaluaciones del grupo juzgaban el éxito o no de sus puestas en escena y, este juicio, estaba fuertemente atravesado por cuán divertidas y estimulantes les resultaban esas presentaciones y del ritual de improvisación que les había dado origen.

En 1985 estrenaron *Arturo* bajo la dirección de Hernán Gené. La obra se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en una sala en condiciones precarias, que ellos mismos tuvieron que limpiar y acondicionar ya que el recinto había sido utilizado como basural. Según señalan tanto Cristina Marti como Guillermo Angelelli, eso fue como una gran metáfora: un edificio que había estado olvidado durante la dictadura, al igual que la cultura. Este primer espectáculo fue “a la gorra” y lo difundían de boca en boca y con unos panfletos fotocopiados.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> El primer diseño de estos panfletos lo realizó Horacio Gabin, uno de los fundadores del Parakultural. Posteriormente el prestigioso fotógrafo Gianni Mesticelli los retrató y los ayudó con la realización de gacetillas de difusión, que luego Batato Barea distribuía por la Avenida Corrientes.



Fanzine de difusión de *Arturo*, 1985.

El público realizaba filas de dos cuerdas para ver la obra. El show resultaba rupturista porque no había espectáculos de clown en las carteleras y se trataba de una técnica novedosa en el campo teatral (Dubatti, 1991). Pero, además, *Arturo* tenía un marcado tinte metafórico (que luego caracterizaría a las otras presentaciones del elenco); una de las tantas metáforas se creaba en la interacción con el público cuando en la mitad del espectáculo Gabriel Chamé arrojaba a los espectadores “la gran piedra” de donde debería salir la espada del Rey Arturo para definir quién iba a ser el siguiente rey de un país. Según señala Cristina Marti: “La piedra pasaba de mano en mano entre el “público-pueblo”, por supuesto que nosotros en este momento no teníamos idea de lo que estábamos diciendo, de esta lectura me doy cuenta con los años, disfrutamos mucho, muchísimo de la creación del espectáculo” (Entrevista personal a Cristina Marti, 2012). Incluso cuando no implicaba una acción premeditada, las obras del elenco tenían cierta carga alegórica.

En 1986, estrenaron *Escuela de Payasos* en el Centro Cultural Ricardo Rojas con entrada a la gorra. La dirección era de Juan Carlos Gené y la música de Carlos Villavicencio.<sup>85</sup> Antes del estreno oficial, durante el mes de enero habían presentado escasas funciones preestreno en el teatro El Parque y luego en abril en el Centro Cultural Rivadavia. El espectáculo estuvo dedicado a “Pacará de Segurola” árbol añoso a cuya

<sup>85</sup> Carlos Villavicencio es compositor, arreglador, director de orquesta y productor. Se desempeña en cine, teatro y como arreglador especialmente en el mundo del rock en donde trabajó con Luis Alberto Spinetta, Charly García y Fito Páez entre muchos otros.

sombra fue vacunado, por primera vez, un argentino contra la viruela. La temática de la obra era la rigidez en la educación, en donde entre otras cosas, no se permitía alumnas mujeres y Cristina Marti era una alumna clandestina introducida por su amor Cucumelo (Guillermo Angelelli). El profesor paporreta que era Batato Barea tenía un libro gigante donde iba leyendo consignas que los clowns tenían que representar en un clima caótico, que generaba la risa del público.

Dos años más tarde, en 1989, con esta obra el elenco fue invitado por Osvaldo Dragún<sup>86</sup> para representar a la Argentina en el festival de teatro de La Habana. Dado el éxito del espectáculo y la buena acogida de la audiencia, permanecieron un mes más de lo previsto en Cuba. En esta ciudad, Batato Barea entabló cantidad de vínculos, en parte gracias a Osvaldo Fructuoso, un actor con quien Antonio Gasalla lo había puesto en contacto desde Argentina. En esta ocasión Batato Barea aprovechó para presentar sus propios números en La Habana y, según señalaron sus compañeros, se mostró muy entusiasmado con la libertad artística y sexual de la isla.

Al volver a Buenos Aires, presentaron por única vez, *Súper rutinas 75* en el Centro Cultural San Martín, un montaje que los integrantes del grupo recuerdan como “muy malo”. Sin embargo, tan sólo dos meses después, en agosto de 1989, estrenaron: *Esta me la vas a pagar*, una sátira de telenovelas estructurada en una sucesión de diversos números. El nombre refería a que, por primera vez, en el bar Parakultural, podrían cobrar entrada —ya que previamente en el Centro Cultural Ricardo Rojas, solamente podían pasar la gorra—. Adelantando el elemento burlesco que caracterizará a la obra, el programa anunciaba: “la recaudación de este espectáculo será destinada a la construcción de coturnos para colibríes”. Además, como artistas invitados participaron: Susu Olivares, Sandra Zúñiga, Olkar Ramírez, Divina Gloria, Gerardo Baamonde, Tino Tinto, Fernando Noy, Omar Chabán, Carlos Lipsic, Vivi Tellas, y Sergio de Loff.

---

<sup>86</sup> El dramaturgo Osvaldo Dragún fue uno de los promotores de Teatro Abierto, también dirigió la Escuela de Teatro de Latinoamérica y el Caribe, con sede en La Habana y el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. Debido a que Dragún propugnaba un teatro socialmente comprometido y fuertemente ligado a la causa de la democracia en el país, resulta contradictorio que haya tenido una afinidad con el elenco —declaradamente distante de estas causas—. Sin embargo, estos intersticios, implican una demostración de que existían capilaridades entre distintas filiaciones y formaciones artísticas. En efecto, como señalamos en el capítulo 1, Barea había sido parte de “El teatrazo ‘85” y es posible que por entonces fuera cercano a Dragún. Aunque también el vínculo de este último con Juan Carlos Gené (padre de Hernán Gené), vía el Teatro Nacional Cervantes, dieron cuenta de un primer *nexo* significativo para el elenco.



Afiche de difusión de *Ésta me la vas a pagar*, 1987.

En 1988 estrenan *El Burlador de Sevilla* que fue dirigida por Roberto Villanueva, una de las figuras sobresalientes del Instituto Di Tella y con música de Axel Krygier<sup>87</sup>. Sin embargo, según señalaron los actores, el espectáculo no salió bien y, aunque fue el más elaborado y el más costoso, resultó ser también el más aburrido. Al año siguiente estrenaron *La Historia del Tearto* (sic) que es dirigida nuevamente por Juan Carlos Gené y consistió en un espacio de reflexión y confrontación con algunas de las principales obras clásicas del teatro universal. Los principales núcleos con los que polemizaba eran: la tragedia clásica, la tragedia isabelina, el barroco español, el teatro oriental, el romanticismo y el realismo. Fue con *La historia del Tearto* que El Clú del Claun realizó su última presentación de equipo completo en el cuarto festival internacional de Cádiz, extendida en una gira por escenarios de España. En este viaje, Batato Barea, experimentó la noche del destape español y la movida madrileña. La experiencia en la capital española fue significativa para el clown-travesti, en tanto que le permitió vivenciar otras formas de destape. Según Guillermo Angelelli juntos conocieron La Chueca, que era el bar gay de Madrid, y que en aquel momento era un espacio muy marginal. Además, experimentaron el barrio de Malasaña y sus boliches con cuartos oscuros que en Buenos Aires no existían. Para Angelelli, la transición al travestismo de Batato Barea, disonaba porque en España eran todas “travestis bien”. Él usaba sus medias rotas, los implantes mamarios estaban

<sup>87</sup>Axel Krygier es un multi-instrumentista, compositor e intérprete argentino abocado a la grabación y la performance en directo. Su estilo singular proviene de la mixtura de influencias tales como la música criolla, la canción francesa y el agogó.

deformados y su forma de moverse no era la de una travesti. “todo eso él lo vivía como muy desde un niño, desde un lugar muy lúdico, él se divertía” (entrevista a Guillermo Angelelli, 2016). Además, Daniel Panullo, su colega de Los Peinados Yoli quien vivía en Madrid en ese periodo, se encontró a Batato en un bar y recalcó que: “él se pegaba los implantes con La Gotita, una cosa como muy trash, a mí me dio la sensación de que iba muy al límite de lo que iba bien cogido en esa época en Madrid” (entrevista a Daniel Panullo, 2019).

Por otro lado, con *La historia del Tearto*, El Clu del Claun, llegó a debutar en el único teatro nacional del país: El Teatro Nacional Cervantes. Por entonces, éste albergaba principalmente obras clásicas en su programación.<sup>88</sup> La producción contó con la dirección de Juan Carlos Gené (1928), renombrado actor, director, autor, docente.<sup>89</sup> La escenografía, vestuario y máscaras fueron de Leandro Ragucci, las coreografías de Verónica Oddó, y las acrobacias de Osvaldo Bermúdez (Seibel, 2010:133). Esta presentación fue la prueba de que tanto dentro como fuera del país, el elenco comenzaba a salir del poroso *underground*, para insertarse en el circuito *mainstream* u oficial.

Por otro lado, en 1989 el grupo presentó su última obra *1789 Tour* que proponía la revisión histórica de la Revolución Francesa. Fue dirigida por Alain Gautre y no contó con la participación de Batato Barea ni de Guillermo Angelelli.

### **2.5.2. Trayectorias formativas, nudos de inflexión y sitios de encuentro de los integrantes de El Clú del Claun**

Michell Farrell señala que los espacios formativos son importantes sitios de conformación de los círculos colaborativos, especialmente cuando estos primeros contactos devienen en fuertes vínculos de amistad y se generan nuevos espacios de socialización común permitiendo a los artistas orbitar en torno al mismo “centro

---

<sup>88</sup> Entre 1985 y 1986 se presentaron obras como: *La Visita Mimada* a cargo de Pía Castro y Carlos Martínez. *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa, con dirección de Roberto Conte. A la vez comienza a llevarse a cabo un ciclo para niños: juegos y actividades para niños, los sábados y domingos a partir de mayo.

<sup>89</sup> Juan Carlos Gené fue actor, dramaturgo, director y pedagogo argentino. Además de su extensa producción artística, tuvo también una comprometida actividad gremial y política. Debió exiliarse a Colombia en 1976 donde permaneció un año. Luego residió en Venezuela desde 1977 hasta 1993, año en que regresó definitivamente a la Argentina. Fue fundador del Grupo Actoral 80, Director del CELCIT, Director General del Teatro Municipal General San Martín y de Canal 7, Presidente y Secretario de la Asociación Argentina de Actores.



magnético”. Asimismo, los círculos colaborativos tienden a sostenerse más en el tiempo cuando el acceso a un mentor o maestro no es frecuente pero sí lo es la interacción entre los actores. Desde este marco conceptual, nos proponemos indagar en las trayectorias formativas de los actores y cómo llegaron a vincularse como grupo. Hernán Gené, hijo del prestigioso actor y dramaturgo Juan Carlos Gené, señala que sus primeros contactos con el mundo del teatro llegaron de la mano de trabajos que obtenía por su vínculo familiar y por cursos que realizaba. Sin embargo, estas aproximaciones lo decepcionaron rápidamente en tanto que el teatro clásico le demandaba fingir para obtener la aprobación de sus pares. Según explica pronto entendió las reglas del juego del mundo del teatro, “lo que se podía y lo que no” y eso devino en aburrimiento y nuevas búsquedas. A los 18 años se formó con el profesor Víctor Bruno en su Escuela de Teatro Integral. En ese momento comenzó sus tres años de formación ortodoxa: el primero con improvisaciones, el segundo a partir del realismo costumbrista, arraigado en el teatro nacional y hacia el tercer año su formación se aproximó a los personajes de textos clásicos. Durante esos años fue taquillero, actor, ayudante de dirección, participó en espectáculos infantiles, papeles pequeños en películas y cortos de publicidad y así generaba sus ingresos (Gené, 2019). Según explica en una entrevista personal, en ese período, hacia el año 1982, estudió acrobacia con Osvaldo Bermúdez, por cuyas clases pasaron un gran número de actores, actrices, bailarines y coreógrafos que se reunían en un sótano de la calle Cerrito 460. Fue allí en donde Hernán conoció a Batato Barea en los tiempos en que según señala: “Batato estaba muerto de miedo de que lo llamaran a filas y lo enviaran a Malvinas”. Pasaban largas horas en el café de la esquina, en el margen temporal que les quedaba entre las clases y el momento en que iban a trabajar a los teatros. Fue así como Hernán Gené llegó al curso de Cristina Moreira y allí conoció a Gabriel Chamé Buendía, Guillermo Angelelli, Cristina Martí y Batato Barea. De estos encuentros surgió un vínculo estrecho con sus compañeros que luego daría origen a El Clú del Claun. Según señala el actor, el elenco se constituyó porque les gustaba estar juntos, no sólo a ellos seis, a más gente también, pero eran ellos seis los que se empezaron a juntar e ir a las plazas y a hacer las improvisaciones que habían hecho en el curso. Como se pone de manifiesto, Barea tuvo un rol fundamental en el afianzamiento de estos primeros vínculos:

Walter medio que digitaba eso. Él decía bueno: “puede venir el que quiera, pero vos, vos y vos, tienen que venir sí o sí”. Y así se armó, eso fue el verano 84-85. Y cuando terminó el verano que ya no podíamos ir a las plazas yo decidí montar Arturo (...) Y fue un éxito. Entonces ya cuando tenés éxito es más fácil seguir juntos, y ya

habíamos quedado para el año que viene para montar *Escuela de Payasos* con mi padre y también fue un éxito. Y así seguimos juntos (Entrevista a Tino Tinto, 2018).

En este sentido, como da cuenta este y otros testimonios aquí retomados, Batato Barea funcionó como un *gatekeeper* (Farrell, 2013). Es decir, cómo aquella figura dentro de los círculos colaborativos que conoce a los miembros por separado, los presenta, y da inicio a un mundo en común, aunque a menudo también lo sostiene, de modo en que los círculos tienden a oscilar en torno a una persona. Al mismo tiempo, dado que los miembros son escogidos por el *gatekeeper*, es posible que incluso compartan ciertos rasgos de personalidad incluyendo orientaciones similares con relación a su disciplina y a sus ambiciones. En efecto, la búsqueda de una identidad artística y de espacios de formación —en un momento en donde las escasas instituciones formativas eran de un marcado tinte conservador— resultó un elemento común que incentivó a los integrantes de El Clú del Claun a movilizarse para conformar grupos de formación y creación. En esta línea, Cristina Marti explica que, al terminar la secundaria, su intención era ser ceramista. Por esos años pintaba y se dedicaba a las artes plásticas, pero no al teatro. Sin embargo, al ingresar a la Escuela Nacional de Cerámica, le pareció aburrido. Hacia 1984, se enteró de los cursos de clown de Cristina Moreira, gracias a su amigo Osvaldo Pinco, quien asistía a las clases y, tiempo después, también participó del grupo.

No sabía qué era, y fui a ver. Y ahí me enamoré digamos. Ahí dije: esto es lo que quiero, ¿no? Así, surgió la idea de hacer un club, pero sin b, El Clú del Claun como suena en castellano (...) Pero El Clú realmente surgió porque nos elegimos. Y eso se vio claro en la primera obra que fue Arturo, que la dirigió Hernán y la escribió junto a Guillermo Angelelli, entre los dos (Entrevista a Cristina Marti, 2012).

Además, la actriz señaló que era muy difícil reemplazar a un actor si pasaba algo y recordó el disfrute que les generaba estar juntos, incluso cuando había roces y desacuerdos. La importancia de los vínculos y de su rol en el grupo, da cuenta del lugar de la transferencia emocional (Collins, 2009) entre los actores. En efecto, la dinámica constituida entre los miembros estables implicó un tejido de interdependencias, dado por el origen y sostenimiento transferencial de los vínculos, los personajes y las escenas.

Por su parte, Guillermo Angelelli explicó que a los 19 años tuvo que hacer el Servicio Militar Obligatorio. En ese contexto de “terror y silencio” entrar al conservatorio le resultó revelador, porque al menos durante los primeros años, era un espacio donde aprehender líneas teóricas y de ejercitación práctica que no encontraba en otros espacios. Sin embargo, según señaló, el conservatorio le enseñaba a llorar, a reprimir y no había un

método de integración de la danza, del teatro, de la música. En esa búsqueda conoció a Batato Barea:

Poco a poco me fui apartando y el último año de conservatorio, recibí una invitación de una directora, Sara Quiroga, que daba clases también en la Escuela del Sol, para trabajar en un *Romeo y Julieta* (...) Era el suplente de *Romeo* que era Román Podolsky, estaba también Jean Pierre Noher, y Batato, la primera vez que lo vi fue en un ensayo. Terminamos, siendo muy amigos, por esas cosas mágicas; en el 82 la cosa con Gandolfo no iba tan bien o no estaba siendo divertido y ahí Walter me metió el veneno del Clown y me dijo: “Está esta actriz acá que vino de Francia con esto del clown: Cristina Moreira, empezó a dar clases acá en la Escuela de Mimo de Roberto Escobar e Igón Lerchundi y ahí fue que nos conocimos con el resto de los de El Clú, porque el único al que conocía yo de El Clú era a Walter... Y él fue el nexo entre varios de nosotros. Porque a Hernán no lo conocía de antes, pero a Gabriel sí. A Cristina tampoco pero bueno igual fue un nexo. Y ahí fue entrar en la dimensión Clown (Entrevista a Guillermo Angelelli, 2016).

Las clases de Cristina Moreira fueron el lugar de encuentro. A la vez, la relación de amistad entre los integrantes fue creciendo, un elemento que posiblemente favoreciera a la creatividad. En efecto, esta última se sostiene cuando los miembros del grupo se perciben acompañados, debido a que el sentimiento de protección fomenta la exploración y torna posible sostener la productividad por largos periodos de tiempo (Farrell, 2003).

Por otro lado, Gabriel Chamé Buendía se formó entre 1976 y 1979 en la Escuela Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo, que en esa época fue un espacio formativo muy importante en el que también se dictaban clases de teatro y del que salieron muchos actores que posteriormente participaron en el ciclo de Teatro Abierto. Al cabo de poco tiempo de estudiar allí, Chamé comenzó a trabajar como asistente. Según explica durante el periodo que trabajó para la compañía de Elizondo, se presentaron siete espectáculos, que a menudo eran censurados.<sup>90</sup> A partir del año 1983, con la apertura democrática<sup>91</sup> se dispuso a indagar por su cuenta en nuevos lenguajes y llegó a los cursos de clown de Cristina Moreira.<sup>92</sup> Chamé era mayor que el resto de los integrantes y tenía

---

<sup>90</sup> Tal como señala Lorena Verzero (2016:17) fue durante 1979 y 1980 que Elizondo realizó el espectáculo *Periberta* en la Escuela de la Compañía Argentina de Mimo de manera clandestina. Sus obras sufrieron la censura en varias oportunidades, fundamentalmente por el uso del desnudo. Tal es el caso de *La leyenda del Kakuy* (1978), cuya primera función se dio en el teatro Margarita Xirgu y luego pasó al Estrellas, siendo prohibida un mes después del estreno; o *Apocalipsis*, según otros (1980), que se daba en el Teatro El Picadero y que dos años después de haber sido censurada en Argentina fue llevada en gira a Alemania.

<sup>91</sup> El cambio de escenario que propició, no sin dificultades, la democracia fue abordado en el capítulo 1. Sin embargo, retomando lo planteado, la apertura democrática y las políticas culturales del gobierno de Raúl Alfonsín, habilitaron canales de expresión y circulación que no habían sido posibles hasta entonces.

<sup>92</sup> Esta información fue relevada de una entrevista publicada en la prensa. “Llegué para irme” o el encuentro con un eterno viajante. Reportaje de Marcela Adriana Jelen a Gabriel Chame Buendía, Buenos Aires 31 de enero de 2005. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota38-llegue-para-irme-o-el-encuentro-con-un-eterno-viajante>

una extensa formación teatral (de la mano de un teatro comprometido políticamente y sometido a la censura dictatorial) cuando ingresó a El Clú del Claun. Sin embargo, poco después de su incorporación, el grupo comenzó a trabajar con una nueva maestra: Raquel Sokolowicz. Recién llegada de Francia, luego de una experiencia en la escuela de Philippe Gaulier<sup>93</sup>, Sokolowicz comenzó a dar clases de clown a las que empezó a asistir Hernán Gené.

El clown tiene como principio encontrar a un personaje a partir de una acción improvisada que conecte al actor con alguna dimensión que lo identifique o remita a un aspecto de su personalidad. Fue en esta búsqueda cuando un estudiante se destacó en el grupo, se trataba de Daniel Miranda, un joven que buscaba su personaje imitando a una oveja. La forma en que el actor consiguió encontrar a su clown llamó la atención de Hernán Gené quien lo invitó a participar de El Clú del Claun y todos estuvieron de acuerdo. Daniel Miranda era muy joven (tenía 20 años) cuando en 1985 ingresó al elenco. Hacía poco tiempo había terminado el secundario en un colegio de élite de Olivos y fue allí, gracias a las clases que recibía en la escuela, cuando comenzó a incursionar en el mundo del teatro. En 1983 había trabajado en su primera obra profesional, *Kafka*, dirigida por Hernán Zavala, que se estrenó en el teatro Margarita Xirgú; poco tiempo después comenzó a tomar clases con Osvaldo Bermúdez y allí conoció a Hernán Gené. Sin embargo, fue dos años más tarde en las clases con Raquel Sokolowicz— en las que Miranda recuerda que se desempeñaba muy bien— cuando Hernán Gené le propuso formar parte de El Clú del Claun. En una entrevista personal, Daniel Miranda explica que en esa época transitaba una comprometida militancia por los Derechos Humanos con la CONADEP y otros organismos. Desde el clown quería, principalmente, aportar su accionar a la apertura cultural ligada al regreso de la democracia y a la libertad de expresión, aunque no veía al teatro como una salida laboral sino como “un aporte de actividad artística social, política y cultural en una época difícil” (entrevista a Daniel Miranda 2019). Por otro lado, como el resto de los integrantes del elenco, el actor se formó en la técnica de “máscara neutra”<sup>94</sup> con Cristina Moreira, aunque según señala no prosiguió con las clases porque consideraba que la docente era demasiado dura y estricta.

---

<sup>93</sup> Philippe Gaulier es director en escena, clown, autor dramático y profesor de teatro francés. École Philippe Gaulier en París

<sup>94</sup> La técnica de la máscara neutra se encuentra en la base de la pedagogía de Jacques Lecoq y se basa en la representación de un rostro neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física y mental del estado de calma. Para ellos la máscara se coloca sobre el rostro y ésta ayuda a sentir el estado de neutralidad previo a la acción, propiciando la disponibilidad y la receptividad respecto al mundo circundante.

Asimismo, Miranda explicó que cuando él se incorporó al grupo, las escenas se construían en base a la improvisación, y la dinámica era de roles, es decir que había que cumplir un rol para que funcionara la unidad del grupo. Sin embargo, el actor también recuerda que existían dos fracciones en las que había más afinidad interna, por un lado: él, Hernán Gené y Gabriel Chamé y, por otro parte: Guillermo Angelelli, Cristina Martí y Batato Barea aunque esto no dificultaba el trabajo colectivo.<sup>95</sup>

En todos los relatos citados, existe un elemento en común que implica la pertenencia a un “núcleo duro” del grupo conformado por los cinco actores mencionados. Si bien se conocieron en las clases de Moreira, también continuaron formándose con Raquel Sokolowicz. En una conjunción de tensiones inherentes al trabajo en grupo y a la amistad que los unía, cada integrante llegó a El Clú del Claun gracias una búsqueda creativa que hizo sentido en el marco del elenco, en sus improvisaciones y en los ejercicios que luego devenían en obras. Estos encuentros repletos de simbolismos representaron verdaderos “rituales de interacción” (Collins, 2009), dieron lugar a un conjunto sostenido de vínculos creativos y marcaron, no sólo técnica sino también moral —en cuanto a las normas que rigen el quehacer artístico— y subjetivamente, a todos los integrantes. En términos de Collins (2009a), este tipo de dinámicas rituales, ponen el foco en la dimensión intersubjetiva y sitúan a los individuos con respecto a ciertos símbolos, que pasan a ser verdaderos repositorios morales de la experiencia vivida una vez que ésta termina. Para eso son necesarias la presencia compartida y una frontera que demarque a los participantes de quienes no lo son. Sin embargo, los individuos no actúan como si estuvieran en pleno conocimiento de sus actos ni como si eligieran entre repertorios culturales exteriores a ellos, sino que es la propensión situacional y sus rituales la que crea los símbolos. Es por eso que, en el siguiente apartado, abordaremos otras dimensiones de dichos rituales, inherentes a significaciones comunes vinculadas a la técnica del clown.

### **2.5.3. Las significaciones grupales de un teatro rupturista y las clases de técnica de clown de Cristina Moreira**

Sobre el final de la obra *Arturo*, luego de los aplausos, Loreto aparecía en el escenario y parodiando al teatro clásico que exige que las obras tengan una moraleja o un

---

<sup>95</sup> Este apartado fue reconstruido en base a entrevistas personales a todos los integrantes de El Clú del Claun.

mensaje anunciaba: “¡una obra sin mensaje no puede terminar! Y el mensaje lo tengo yo”. Luego sacaba un papelito del bolsillo y leía: “el hombre está a punto de adelgazar” y en ese momento finalizaba la obra. En estas escenas el grupo fue construyendo una oposición al teatro tradicional.

“Un teatro sin mensaje”, “el no-teatro”, “un teatro en oposición al teatro clásico” fueron expresiones recurrentes en todos los testimonios recuperados a los fines de reconstruir los devenires de El Clú del Claun. En efecto, el núcleo de significación que marcó la identidad del grupo se vinculó a la oposición con el “teatro clásico”<sup>96</sup> de corte comprometido y mensajístico y fue, a su vez, esta oposición la que delimitó y ayudó a conformar la identidad estética propia de El Clú del Claun.

En una declaratoria del elenco en la prensa cubana durante una gira en 1989, los teatristas explicaban que su apuesta tomaba distancia del teatro tradicional y, en ese sentido, no buscaba dejar ningún mensaje, sino que apuntaba a generar risa y placer en el público al mismo tiempo que tenía como fin último la reunión y la producción colectiva (Dubatti, 1991). Tal como se desarrolló en el capítulo 1, el fin de la dictadura militar, trajo aparejada la idea de la democracia como un locus de “cultura para todos”. La cultura y el arte también representaban para una parte importante de la sociedad y de la *comunidad artística* la posibilidad de reconstruir los lazos sociales, después de años de naturalización de la imposibilidad de estar con otros a causa del estado de sitio (Sarlo, 1984; Chavolla, 2015). Sin embargo, no todos los elencos ni artistas se apropiaron de esta consigna de un modo explícito como lo hicieron los integrantes de El Clú del Claun. Un fragmento de la mencionada nota de prensa señalaba que:

Nunca hemos tenido la intención de dar un mensaje en particular, pero, a fuerza de que se nos interroga sobre eso, nos hemos preguntado cuál es nuestro mensaje. Tenemos en promedio 26 años lo cual quiere decir que vivimos alrededor de 20 años de nuestras vidas bajo procesos militares absolutamente represivos que tendían a la total individualización, a la disgregación social. Nosotros caminábamos por Buenos Aires cuando reunirse más de tres personas era delito y la policía iba seguido a pedir documentos. Entonces, nuestro mensaje trasciende un poco lo que hacemos, significa que somos jóvenes creando algo en común, que todavía tenemos ganas de reírnos y de hacer que la gente se ría con nosotros. Ese es nuestro mensaje. El público sale muerto de risa de nuestras funciones relajado, optimista, y la gente agradece eso después de tantos años de terror (“Declaración de principios”. Revista *El Caimán Barbudo* 1987, La Habana. Citado en Dubatti, 1995)

---

<sup>96</sup> Con este término los artistas se refieren al teatro de corte realista que primaba en las producciones del campo teatral de entonces.

En efecto, lo que primaba en las búsquedas escénicas del elenco era, por un lado, la participación del público mediante las risas, los aplausos y los comentarios que retroalimentaban las escenas<sup>97</sup> y ayudaban a pensar las siguientes obras y por otra parte una sincronización entre los actores cuya complicidad garantizaba, según expresaron, la calidad de las apuestas. Así, El Clú del Claun trascendió con un teatro de humor, que partía del insólito e instauraba el cuestionamiento a lo cotidiano especialmente mediante la risa. Retomando la fórmula lacaniana según la cual nada puede ser dicho realmente sino es a través del humor (Allouch, 2006) el elenco funcionó como un otro desde donde observar de forma colectiva como afecta a las subjetividades una política dictatorial que se permea en la situación social de toda una generación.

Asimismo, en la búsqueda en oponerse al “teatro clásico” y transitar nuevos derroteros creativos sobresale otro elemento que moldeó las dinámicas colectivas y a las decisiones técnicas y creativas de los integrantes de El Clú del Claun. Fueron las clases junto a Cristina Moreira en las cuales, además, afianzaron su relación como grupo y como amigos. Luego de su retorno de Francia Moreira comenzó a dictar clases en Buenos Aires a imagen y semejanza del estilo didáctico del maestro Philippe Gaulier —que seguía la metodología del pedagogo Jacques Lecoq— con quien se había formado en aquel país europeo. Las clases duraban alrededor de tres horas y los integrantes tomaban más de una vez los cursos porque, según señalaban, la profesora no enseñaba nada, sino que les ayudaba a echar de lado las máscaras y ser torpes, ridículos e ingenuos, todo lo que una persona normal tiende a ocultar. Al mismo tiempo, según explica Moreira, la técnica del clown excede el punto de vista formal e implica determinados niveles de sensibilidad y vulnerabilidad.

En los talleres brindados en esos primeros años de democracia confluían las enseñanzas liberadoras del “estudio de máscaras” —técnica que remite al descubrimiento de las múltiples caras del actor— y la avidez con la que los jóvenes del grupo aceptaban las herramientas novedosas para poder expresarse con humor. En efecto, Cristina Moreira (2016) señala que en los primeros 80 estos fueron elementos fundamentales en la apertura de nuevos espacios creativos, que permitieron multiplicar el efecto de transgresión que implicaba hacer cosas sin el permiso, es decir, vencer a la autoridad internalizada de un

---

<sup>97</sup> En una entrevista personal Cristina Marti (2011) señala que: “Cristina Moreira, daba una consigna, (...) Si daba buen resultado con el público, decíamos: esto está bueno. Lo practicábamos, lo fijábamos, fijábamos las partes que estuvieron buenas, los juegos, y después con eso íbamos a la plaza. Lo que pasa es que después en la plaza se redimensionaba también. Era como un mecanismo constante de reciclaje. Vos le proponías algo al público, el público respondía.

modelo de poder de facto que había intervenido en la sensibilidad de los adolescentes durante aquellos años. Por otro lado, la técnica de construcción del personaje requiere de una dinámica del grupo en donde la dimensión reflexiva del colectivo resulta una condición *sine qua non* para la constitución de este. Según los lineamientos planteados por Moreira:

Para que el personaje se desarrolle debe indagar en diversas escenas improvisadas en el marco de un taller o laboratorio. Es decir, el público mismo del taller ayudará a construir sus escenas con mayor eficacia debido a que el humor del personaje necesita del público (Moreira, 2016:105).

Así, cada personaje se construye en el diálogo singular con el resto de los participantes. Al mismo tiempo, El Clú del Claun, creaba a partir de la improvisación grupal sus obras, de modo tal que se puede decir que todos los elementos de sus producciones provenían del vínculo y la dinámica grupal.<sup>98</sup>

Como ya mencionamos el elemento innovador está dado en la técnica del clown por lo que Collins define como los rituales de interacción en donde la atención se centra en los vínculos y en las situaciones. En este sentido, el elemento vincular resultó a tal punto central en el elenco que, durante la producción de *Arturo*, Silvina Kohen tuvo que viajar y la reemplazaron primero Mariana Bellotto y luego Sandra Suñega; sin embargo, Cristina Martí que hacía una escena junto a ella recuerda que: “fue muy difícil para ella porque reemplazar el personaje con quien se generaron las situaciones escénicas es muy difícil” (entrevista a Cristina Martí, 2011). Este elemento de interdependencia de los integrantes del grupo como un factor fundamental para la creatividad y la comodidad en el trabajo artístico tiene que ver con una transposición del círculo creativo y la dinámica familiar. Al interior de estos círculos se establecen relaciones interpersonales que se estructuran en un tipo de transferencia emocional comparable a la que tiene lugar en las relaciones familiares, en donde los miembros se verán los unos a los otros como hermanos y el mentor será muchas veces visto como un padre o una madre, mientras éste verá a sus discípulos como hijos. Una vez que la transferencia está consolidada el círculo puede funcionar y resolver sus problemas internos en una terapia de grupo (Farrell, 2010). En este sentido Hernán Gené, Guillermo Angelelli y Daniel Miranda explican que el elenco

---

<sup>98</sup> Dentro del microcosmos de los 80, la singularidad de El Clú del Claun consistió en implementar una técnica novedosa dentro del campo teatral porteño, ya que por entonces ninguno de los elencos del *underground* trabajaban con la técnica del clown.



hizo terapia con Vivian Loew<sup>99</sup> (que era la analista de Angelelli) quien les ayudaba a resolver inconvenientes, a no juzgar a sus compañeros, ni competir destructivamente. Por un periodo de tiempo la terapia fue útil para resolver problemas al interior del grupo; sin embargo, después de cinco años, algunas tensiones se enfatizaron y se materializaron en frustración y desinterés. Además, tres de los integrantes del grupo necesitaban recurrir a otros trabajos para sostenerse económicamente en una coyuntura difícil y la coordinación para los ensayos resultaba cada vez más compleja. Asimismo, en ese período Batato Barea comenzó a crear nuevos proyectos y de forma paulatina se fue ausentando de los encuentros lo cual causaba fricciones con sus compañeros. Luego de la disolución del grupo —a diferencia de lo que sucedió con Los Peinados Yoli— todos los integrantes continuaron carreras actorales profesionales, fundaron escuelas o se dedicaron a la actuación en el teatro y el cine.

## **2.6. Quemar la nariz de clown. La génesis del trío: Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Humberto Tortonese**

En paralelo a sus actuaciones en El Clú del Claun, Batato Barea realizaba sus propios “numeritos” en solitario. Según algunos de sus amigos lo hacía por necesidad artística, aunque otros afirman que por necesidad económica. Además, desde sus primeros años en el elenco, participó en varias obras de teatro especialmente con Antonio Gasalla, su *nexo* con el teatro comercial. Realizó performances en la discoteca Cemento,<sup>100</sup> el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Teatro Espacios, entre otros, siempre afianzando nuevos vínculos creativos con nuevos actores y actrices. Las presentaciones y actividades mencionadas son sólo algunas de la gran cantidad que el actor desarrolló en esos años de producción desenfrenada (a un ritmo aún mayor luego de enterarse de que estaba enfermo). La intensidad y la gran cantidad de puestas en escena que realizaba en una semana, implicaron un creciente y rápido reconocimiento de su imagen en diferentes ámbitos. Además, comenzó a tejer redes de amistad y solidaridad de las cuales manaban proyectos creativos diversos. Fue en este periodo, a mediados de 1990, cuando Batato Barea quemó la nariz de payaso. Este acto performativo, que realizó frente a un círculo

---

<sup>99</sup> Vivian Loew fue una terapeuta de moda en esa época a la que también consultaban: Moria Casán, Pepito Cibrian, María Laura Santillán, Alejandro Urdapilleta, y otras estrellas de la televisión y del cine.

<sup>100</sup> Como mencionamos en el capítulo 1, además de la performance en la que participa con Katja Alemann en Cemento el 9 de julio de 1986, hasta 1989 realiza una serie de performances tales como: *La Gimnasia Sangrienta* y *El Caballo que lee* y se presenta con La Organización Negra en la misma Discoteca.

íntimo de amigos, anunció un giro en su forma de presentarse en la escena y también en su identidad artística.

Al mismo tiempo, el carácter no institucionalizado<sup>101</sup> de su carrera en constante construcción y la amistad que entablaba con aquellos artistas que fue conociendo en múltiples espacios del ambiente artístico, lo incentivaban a asistir a ver obras de otros actores del *underground*. Fue en una de esas noches como espectador, hacia finales de 1985, cuando Batato Barea conoció a Alejandro Urdapilleta mientras, este último, ensayaba su obra *Licor de noches amargas*. En aquella ocasión Urdapilleta invitó a Barea a hacer un nuevo papel que había incluido en la obra, pero él se negó argumentando: — “No, no, a mí no me gusta el teatro” (Entrevista a Alejandro Urdapilleta, 2011). Fue recién dos años más tarde, mientras Urdapilleta presentaba su obra *La Mamani*<sup>102</sup> en el bar Parakultural, cuando se reencontraron y montaron un espectáculo junto con Helena Trittek<sup>103</sup> en Taxi Concert de Belgrano. El espectáculo se llamaba *El guante de Crin* y contaba con la participación de Susú Olivares y Tino Tinto.

Según explicó Urdapilleta, Batato Barea lo invitaba a hacer números en fiestas privadas y, en simultáneo se presentaban en el Parakultural. Este fue el comienzo de un vínculo estrecho y de numerosos proyectos y producciones que el clown-travesti emprendería con Urdapilleta y a los cuales pronto se sumó Humberto Tortonese:

Cuando empezó el Parakultural, Batato, Urdapilleta, Los Melli, las Gambas al Ajillo ya estaban, ya trabajaban. Había unos chicos cuando empecé a estudiar teatro que hacían instalaciones, y por ellos llegué al Parakultural. Me habían convocado y ahí yo hice la introducción de *Rimas y leyendas* de Becquer, que lo hacía con una gorra de preservativos en la cabeza y ahí me vio Omar Viola y me dijo — ¿por qué no te quedas haciendo esto una vez por semana? venís y haces ese número. En el Parakultural los conozco a Batato y a Urdapilleta, y Batato me propuso hacer un sketch con ellos y ahí arrancamos, haciendo un día una cosa y después ya armamos toda una serie de sketches entre los tres. Eso hacíamos cuando empezaron *Las poetisas*. Todos estábamos enganchados por la poesía (Entrevista a Humberto Tortonese, realizada por Marcela Blanco en 2010, en el marco Historia del Teatro Latinoamericano II, UNA)

Así, a diferencia de los otros elencos mencionados, en la génesis del grupo

---

<sup>101</sup> En este momento, la trayectoria de Batato Barea sedimentaba experiencias con muchos elencos y maestros distintos. A diferencia de otros artistas del *underground* no se formó en una única escuela ni en una línea formal.

<sup>102</sup> *La Mamani* fue el primer monólogo escrito por Alejandro Urdapilleta y con el cual inició sus actuaciones en 1985.

<sup>103</sup> Helena Trittek es una actriz, autora, directora teatral y maestra de actores argentina. Se formó con Hedy Crilla y Lee Strasberg. Actuó en teatro y cine antes de dedicarse de lleno a la dirección y enseñanza. Dirigió *Las pequeñas patriotas* con Norma Aleandro, *El precio* de Arthur Miller, Kavafis, *Las corpiñeras*.

estuvieron los locales nocturnos del *underground* porteño, como el Parakultural, que funcionaron como puntos de encuentro para los actores. Además, según señalan los entrevistados, en estos espacios podían presentar acciones artísticas diversas y en un ambiente en donde las limitaciones a la libertad creativa eran escasas. En efecto, podemos considerar que estos emplazamientos del *under* resultaron propicios para la creatividad en el sentido señalado por Howard Becker (2017). Según el autor, la creatividad no resulta escasa, pero a menudo parece serlo debido a la influencia estructurante y ordenadora de las instituciones. Así el valor potencial de la creatividad suele ser difícil de ver debido a las restricciones organizacionales;<sup>104</sup> de modo que al distanciarnos de los discursos de las personalidades consagradas y de sus propios espacios de consagración, podemos encontrar expresiones de creatividad en gran cantidad de sitios. Especialmente en aquellos en donde la gente trabaja en actividades que otros —sobre todo aquellos en posiciones de poder que usualmente establecen juicios desde estándares hegemónicos— no suelen evaluar favorablemente (Becker, 2017: 116-117).

Desde esta perspectiva, el hecho de que al interior del *underground* las jerarquías resultaran menos rígidas que en espacios institucionalizados y las posibilidades de ingresar a museos u otras instituciones consagratorias fueran escasas, fueron dos elementos propiciadores para la creatividad y el surgimiento de nuevas formas de expresión artística. En efecto, en espacios culturales y bares en donde acontecía la escena del *underground*, quienes evaluaban a los actores eran sus pares, amigos o colegas en una búsqueda conjunta de afianzar nuevos grupos y redes creativas. Sin embargo, si este circuito *underground* podía considerarse como un “microcosmos” (Garbasky, 2011) también resultaba un escenario sumamente heterogéneo (González, 2012). De manera que, debido a que los integrantes del Trio Urdapilleta —Barea—Tortonese se conocieron en bares culturales habitados por integrantes del diverso y complejo *underground* cabe preguntarse ¿qué afinidades electivas afianzaron los vínculos creativos del trío? Y ¿cómo construían sus puestas en escena?

### **2.6.1. El proceso creativo del Trío, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Humberto Tortonese, y los espacios en los que se cimentaron dichas experiencias**

---

<sup>104</sup> Según el autor, es en los espacios institucionalizados en donde se evidencia de forma más notoria que “quienes “señalan” o juzgan fueron nombrados por alguien o se autonobraron para llevar a cabo esta tarea. En las escuelas lo hacen generalmente los maestros, en los mundos del arte, lo hacen o bien los críticos o los coleccionistas, pero, de modo más constante e impregnado, los colegas” (Becker, 2017:1581).

En este momento de su vida, hacia 1987, Barea comienza, de la mano de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, a profundizar un proceso de “(des)aprender” muchas de las técnicas y procedimientos que había adquirido con sus maestros. Esto no implicaba que sus experiencias no estuvieran fuertemente arraigadas en su formación, pero permiten comprender qué fue lo que lo unió a Urdapilleta y Tortonese.

A diferencia de Los Peinados Yoli, cuyos integrantes se conocieron iniciando su formación artística —o no poseían ninguna experiencia— o de los integrantes de El Clú del Claun, quienes se conocieron gracias a sus maestras, implementando técnicas teatrales novedosas y en medio de rituales de aprendizaje común<sup>105</sup>, el trío Urdapilleta, Tortonese, Barea —de aquí en adelante el trío— surgió de un modo espontáneo y en un momento en que la escena del *underground* — a la que ellos mismos con su accionar habían dado forma— ya estaba en gran medida consolidada. Otro elemento que los diferenciaba de los elencos anteriores fue la forma en la que produjeron sus sketches.<sup>106</sup> En general, el momento creativo surgía en forma no premeditada; los actores armaban la escena mediante la improvisación y la experimentación, proponiendo ideas oralmente y sin tomar nota de lo que resultaba de cada uno de esos cadáveres exquisitos. Sin embargo, esos encuentros daban como resultado sketches, performances u obras de teatro que llegaron a tener tanto éxito en los espacios del *underground* como en la televisión. Además, por su parte, Urdapilleta escribía textos poéticos para que interpretaran por separado Tortonese y Barea o los tres juntos, siempre con improvisaciones o deformaciones sobre el texto inicial.

Por otro lado, los actores provenían de trayectorias intelectuales, formativas y de clase diferenciales<sup>107</sup> y tampoco tenían las mismas edades, pero en los encuentros,

---

<sup>105</sup> A pesar de que también compartía con otros actores del elenco un desprecio por el teatro ellos aún se encontraban formándose en una técnica actoral.

<sup>106</sup> La singularidad del trío, en relación a los demás elencos del movimiento underground, radicaba en que trabajaban con centralidad el recurso poético. Las gambas al Ajillo (María José Gabin, Verónica Llinás, Alejandra Flechner) trabajaban desde la coreografía, Los Mellis (dúo compuesto por Damián Dreizik y Carlos Belloso) realizaba puestas en escena basadas en el absurdo, y utilizando principalmente el recurso de la repetición. La Organización Negra —los llamados “aguafiestas de los 80”— trabajaban con la irrupción en el cotidiano, reflatando memorias de un pasado reciente. Así los elencos contemporáneos al trío utilizaban distintos recursos, pero sólo este elenco introdujo a la poesía y sobre todo a las mujeres poetas del Río de la Plata en sus puestas en escena. Por otro lado, resulta preciso señalar que la poesía era un recurso que Barea ya utilizaba, desde principios de la década, pero únicamente en sus unipersonales (Garbasky, 2013).

<sup>107</sup> Hacia 1985 Barea tenía 24 años de edad, provenía de una familia de clase media baja del Interior y se encontraba en Buenos Aires formándose como artista. Alejandro Urdapilleta, tenía 7 años más que Barea y provenía de una familia de clase media alta. Su padre era Coronel del Ejército Argentino y participó en el levantamiento fallido contra Juan Domingo Perón. A causa de este suceso, la familia se exilió en Uruguay y retornaron al país con el derrocamiento de Perón. Durante la adolescencia Alejandro Urdapilleta comenzó sus estudios de teatro con Martín Adjemián y entre 1977 y 1981 vivió en Inglaterra y por un corto periodo

llegaban a consolidar un vínculo estrecho y peculiar que se expresaba en el producto final y que los unía en sus diferencias y potencialidades. Además, como señalamos, las experiencias con otros elencos en los que habían trabajado —en el caso de Barea El Clú del Claun y Los Peinados Yoli— sedimentaron experiencias creativas y repositorios morales (Collins, 2009a) que se evidencian en la dinámica de sus sketches y obras<sup>108</sup>, pero también en el modo en que llegaban a constituirlos. En este sentido, uno de los aspectos que se destacan del último elenco conformado por Barea es que los sketches, a los que él denominaba “numeritos”<sup>109</sup>, devenían de un tipo de performance que no implicaba una trama ni una linealidad, estaban basados en la improvisación y en general se presentaba más de uno por noche.

La misma forma desestructurada y poco solemne caracterizó a los números del trío. El proceso creativo del que devenían los sketches resultaba de un momento de reunión en donde se planteaban las posibles presentaciones en agenda y de forma improvisada cada uno aportaba —generalmente en un papel— sus propuestas, luego las reunían y, en base a cada aporte, construían la obra. Según explica Humberto Tortonese:

Lo que era genial es que me llamaba Batato y me decía vamos a hacer a la noche con Alejandro unos poemas, y yo me lo llevaba escrito y lo ponía en un papel, y entre todo quedaba como una obra de teatro, tenía un principio, un desarrollo y un final

---

en España en donde también tomó clases de teatro. Por su parte Humberto Tortonese era el menor de todos, tenía tres años menos que Barea y diez años menos que Urdapilleta. Tortonese provenía de una familia de clase media alta, y desde pequeño tuvo la influencia artística por parte de la familia de su padre. Desde muy temprano, en su adolescencia, comenzó a trabajar para independizarse y poco tiempo después incursionó primero en la pintura y luego en el teatro para lo cual tomó clases con Lito Cruz y Augusto Fernández. Uno de sus primeros trabajos en teatro fue con Urdapilleta y Barea a quienes conoció siendo muy joven.

<sup>108</sup> Los aportes de cada uno de los artistas al trío resultaron diferenciales. En primer lugar, la singularidad que tanto Urdapilleta y Tortonese señalaban en Barea refiere a un cierto “magnetismo” que el público tenía con él, a pesar de que fuera “mal actor”—o quizás gracias a que lo era. En este sentido, en los registros de sus puestas en escena se evidencia que Barea utilizaba el recurso de la improvisación a tal punto que, cuando estaba en el escenario daba la impresión de que no se encontraba actuando, es posible deducir que de allí provenía el desconcierto del público que estallaba en risas sin justificación alguna. Por su parte, Urdapilleta trascendía debido a su trayectoria de escritor y actor con una extensa formación. Su toma de posición culta, segura y firme en el escenario, cristalizaba experiencias y técnicas adquiridas durante años. A la vez que se mostraba interesado por el teatro clásico, buscaba transgredir en el underground, en un movimiento que recupera la lógica del “doble rechazo” señalada por Bourdieu (2012), en donde la trasgresión debe darse conociendo las reglas del arte hegemónico. Por otro lado, Humberto Tortonese se encontraba iniciando su carrera de actor, se identificaba y posicionaba como tal en la escena. La representación de papeles femeninos e histriónicos, fue un elemento que surgió en ésta época con el trío y marcó toda su carrera actoral, con su impronta particular.

<sup>109</sup> Cabe señalar que una referencia a esta denominación puede rastrearse en las tradicionales artes circenses, en donde se denomina “números” a presentaciones cortas, en general cómicas o que juegan con el absurdo, y se insertan en una secuencia más extensa que compone el show de circo. Al mismo tiempo, Batato Barea buscaba correrse de la solemnidad del teatro y de la performance pero también de las poesías que de manera creciente declamaba en los escenarios de la noche porteña. De ahí que llamara “numeritos”—como si se tratara de un subgénero en sí mismo— a sus presentaciones.

que quedaba mágicamente, y eso era lo genial de Batato, que siempre fue muy mágico. Alejandro tenía y tiene un potencial actoral y todo eso hacía que todo tenga mucho más peso. Alejandro actúa de una manera que ya estaba el personaje (...) Después, todo salía como salía, si a alguien se le cortaba la música se improvisaba. Se trabajaba con mucha libertad. Yo agradezco en todo lo que me pasó haber trabajado con muchísima libertad. En el Parakultural decías "quiero hacer esto, quiero hacer este poema" y lo hacías. (...) Lo de Batato y Urdapilleta que fue algo que empezamos hacer individualmente y nos juntamos. Teníamos tres miradas distintas, pero había una cosa común, y ninguno decía "yo quiero ensayar porque me siento más seguro" (Entrevista a Humberto Tortonese, 2014).

El proceso creativo estaba marcado por cierta laxitud que podría emparentarse con el amateurismo. Así sus personalidades disímiles y sus fortalezas teatrales comenzaron a conjugarse en una misma puesta en escena de humor e improvisación. Las afinidades electivas que unieron a los actores también dejaron entrever la sedimentación de distintas trayectorias creativas posibles en la década del 80. En efecto, Urdapilleta había realizado una especie de exilio creativo en Inglaterra — durante los años de Dictadura Militar— que le permitieron aportar experiencias y repertorios de fuera del país. Tortonese, en cambio, estaba comenzando su carrera como actor, era joven y con grandes aspiraciones y se encontraba formándose con maestros como Lito Cruz y Augusto Fernández con quienes también había tomado clases Batato Barea y muchos de los actores de El Clú del Claun, Los Peinados Yoli y del *underground* en general. Por su parte, Barea aportaba la experiencia sedimentada de su participación en los dos elencos anteriores y la formación con gran cantidad de maestros reconocidos. Pero también disponía de un reservorio estético, poético, procedimental y social que se pusieron notablemente en juego en este elenco. Por otro lado, según explicó Alejandro Urdapilleta, Batato Barea le señalaba a quien llevar la prensa que él mismo hacía y se encargaba de la difusión. Además, era quien se mostraba, más preocupado por posicionar al elenco en un lugar visible al interior de la escena artística, razón por la cual tejía redes de contactos realizando personalmente una minuciosa difusión (Entrevista a Alejandro Urdapilleta, 2011). De este modo, cada uno tenía roles diferenciales y es posible identificar que lo que los mantuvo juntos fue, por una parte, la pertenencia a una comunidad de intereses que devino en amistad y, por otra parte, la posibilidad de realizar puestas en escena que surgían de la improvisación y de sus propios rituales de creación no exentos de discusiones creativas y peleas personales.

El fotógrafo Marcos Zimmerman<sup>110</sup>, por entonces pareja de Humberto Tortonese, ofrecía su casa como lugar de ensayo y fotografiaba de manera ocasional a los artistas. En una entrevista personal describió algunas de sus percepciones del proceso creativo que llevaban adelante los tres actores, que recuperamos en este apartado por el valor del testimonio de un observador omnisciente:

El más profundo en ese sentido era Alejandro, intelectualmente. Batato tenía una impronta de hacer una cosa que era una pavada y que la convertía en algo que te hacía cagar de risa. Qué se yo, se ponía esa caracola en la cabeza... y estallábamos... Alejandro era un gran actor, con destellos de genialidad. Pero ellos se juntaban Alejandro y Humberto a escribir juntos, y al final lo hacían improvisando. Después tenían con el tiempo el problema de que tenían que buscar a alguien que les pasara los derechos de autor, porque nunca lo habían escrito. Muchísimo de improvisación porque eran cosas que quedaban que habían surgido de la improvisación. Batato le daba esa impronta de absurdo, Alejandro construía esos personajes fuertísimos (Entrevista a Marcos Zimmerman, 2018)

La improvisación que guiaba al proceso creativo y la ausencia de control sobre este último representaba un modo de hacer particular y característico de este elenco (Dubatti, 1995). Al mismo tiempo, el momento de creación se daba en un devenir anárquico, en donde, por lo general, no quedaba libreto o registro escrito. No obstante, esta forma particular de crear colectivamente también implicaba la existencia de una profunda confianza mutua en que, posteriormente, en la puesta en escena, todos actuarían en sintonía con el código establecido. La construcción de esta confianza no se daba en un proceso ideal ni armónico sino más bien conflictivo y dialógico que a menudo implicaba grandes discusiones y distanciamientos momentáneos. En definitiva, cada encuentro creativo implicaba un acto de entrega, confianza e intuición antes que de una acción racional. Según Collins (2009: 37), los miembros de un elenco son buscadores de energía emocional, ligados por las interacciones, sus redes y sus símbolos, en donde los sentimientos no racionales son decisivos en cualquier organización, pero el alcance y la fuerza de esos sentimientos son variables. La cuestión de qué intereses son los que predominan no depende de un cálculo racional, sino de algo más profundo: de sentimientos morales que vinculan a las personas a un grupo.

---

<sup>110</sup> Marcos Zimmerman es un reconocido fotógrafo argentino. Su obra forma parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires e integra las colecciones del Kiyosato Museum of Photographic Arts y del Kyushu Sangyo Museum del Japón, del Houston Museum of fine Arts de Estados Unidos y de la Biblioteca Nacional de París.

En este sentido, nos preguntamos: ¿Qué búsquedas creativas unían a los integrantes del trío? Según explica Urdapilleta, ellos odiaban las formalidades del teatro: sus reuniones, las cooperativas, el análisis de texto y todo lo que tuviera que ver con los teatreros de entonces. Él había vivido la experiencia de Teatro Abierto y de todo el “teatro comprometido” en carne propia, porque según señala:

Batato Barea era 9 años más joven que yo. Pero mi juventud mientras estudiaba... me la pasé bancándome el psicobolche comprometido en la confitería “La paz”.<sup>111</sup> Así que yo tenía mil motivos para odiar al teatro tradicional y comprometido y Batato tenía los suyos. Así que cada uno estaba transgrediendo (Reportaje a Alejandro Urdapilleta, 2010).

Los miembros del trío habían experimentado de forma diferencial su formación o su paso por un teatro comprometido que buscaba intervenir políticamente, desde la dimensión que Jacques Rancière denominó de “la política”.<sup>112</sup> Tenían distintos motivos para distanciarse de una teatralidad vinculada a las reglas de la militancia en un momento en que ésta se había visto obligada a comprometerse fuertemente con la causa, debido a que fueron el foco de ataque del gobierno dictatorial.

En definitiva, como pasó con algunos de los integrantes de El Clú del Claun, lo que marcó su unión fue también la oposición a otro tipo de teatro que hasta hacía poco tiempo lideraba la escena: la distancia se mantuvo tanto de aquel que implicaba una dramaturgia comprometida políticamente como del producido en los circuitos comerciales, particularmente de la Avenida Corrientes.

Por otro lado, como señala Ramiro Manduca, el teatro comprometido con la democracia que se había consolidado en los años de dictadura militar, entró en crisis con el retorno de la democracia, y se vio de alguna manera forzado a reinventarse:

En el caso de Teatro Abierto, el fin de la dictadura implicó una “crisis” en los modos de pensar y accionar políticamente. Un balance ampliamente difundido por los principales referentes de este movimiento es que su razón de ser estuvo dada por unir fuerzas ante la censura del gobierno dictatorial y que, por lo tanto, advenida la democracia, los objetivos del mismo fueron diluyéndose. La suerte del “frente cultural anti-dictatorial” entró en tensión ante las nuevas exigencias de la coyuntura (Manduca, 2018:3)

---

<sup>111</sup> El café La Paz, fue fundado en la década del 40 del siglo XX, aunque es recordado especialmente a partir de los años 60, como un lugar en donde se reunía la bohemia porteña. Desde entonces y hasta entrados los años 70, literatos, cineastas, músicos, psicoanalistas y juventud en general, asistía al bar en el que prevalecían charlas álgidas y barbas largas.

<sup>112</sup> Tal como mencionamos en la nota número 23 según Jacques Rancière en el plano de “la política” los actores jerarquizan su práctica en vínculo con las instituciones vinculadas del aparato estatal.



En cierta medida, también el teatro comprometido con la causa de la democracia se encontraba replanteando sus bases y reformulándose en una búsqueda que, postulamos, abría el panorama a nuevas formas de expresión y creación, que excedían a los procedimientos que hasta entonces regían al mundo teatral.

Así, a pesar de haber sido herederos de ese arte comprometido, los actores del trío compartían cierto malestar por el encorsetamiento que implicaba aquel teatro, en el que se habían formado. De este modo, a pesar de las discusiones entre ellos, el grupo se mantuvo unido hasta la muerte de Batato Barea y luego Urdapilleta y Tortoneso continuaron trabajando, en gran medida, para la televisión. Por último, poco a poco los artistas “del trío” se vieron obligados a comenzar a registrar sus obras, un elemento que señaló su creciente éxito y una inminente trascendencia del *underground* hacia otras esferas de circulación artística.

### **2.6.2. Los numeritos y las producciones del trío**

Los dispositivos de acción efímera, desmaterializada y lúdica y la reinstalación de los elementos referidos al cuerpo fueron las dos vertientes que atravesaron los cruces entre poesía y performance en los años 80 en el Río de la Plata (Garbatzky, 2012). El trío estuvo en el epicentro de este movimiento vanguardista, que cruzó en un juego el humor, la poesía y un nuevo modo de hacer teatro. Si bien Barea ya experimentaba con la poesía y la performance en sus monólogos y unipersonales, el trío marcó un momento culmine en esa búsqueda que se evidenció también en un relativo relegamiento de sus otros elencos y técnicas aprendidas. En este apartado analizamos algunas de las acciones llevadas a cabo por el trío, sus trayectorias diferenciales, el uso del humor (de tinte crecientemente político) y la poesía y los puntos de inflexión del elenco en su trayectoria zigzagueante, entre el *underground* y su creciente protagonismo en la televisión de la mano de Antonio Gasalla.

Hacia 1988, Urdapilleta y Barea realizaron una única presentación – surgida de un reunte de improvisaciones en Oliverio Mate Bar, en el que Batato Barea invitó a participar a su amigo de Los Peinados Yoli: Tino Tinto. Según indicó Urdapilleta, luego de esa presentación, que fue un reunte de improvisaciones al que llamaron *Involucrados*, él le dijo a Batato Barea que hicieran sus propios números, pero en otro lugar. De esa decisión de cambiar de emplazamiento provino el nombre de su siguiente obra *Las*

*coperas* que se conjugaba con otros números de los que surgieron nuevos personajes a partir de los cuales improvisarían nuevas puestas en escena:

Era un lugar de cuarta, no era moderno, quizás ahora o en los 90 sería moderno, pero ahí era un lugar como de copas horrible y de ahí viene las coperas (...) El número eran coperas de un bolichón. E iba salteada después venia el número de Tino. Y en el medio de cada presentación cortábamos y yo empezaba a contar que una tal Sandra Opaco (un personaje) era una hija de puta porque me había robado la bombacha y que yo tenía un hijo... Cosas de putas y borrachas. Entonces se iban contando cosas que tenían que ver con los dos personajes prostitutas que en realidad eran amantes, eran tortonas. Y en un momento una saca un cuchillo e iba a matar a la otra y en el público había un hombre muy borracho que saco una 45 y dijo: ¿quién va a matar a quien, ¿qué pasa acá? y se creyó la historia... y se creó todo un clima terrible (Archivo en crudo de *La peli de Batato* (2011) Cortesía de Peter Punk.)

El humor desorbitado y el desparpajo de las presentaciones también dejan entrever una recuperación burlesca de las costumbres populares, de los prostíbulos y otros espacios nocturnos considerados “decadentes”. Estos escenarios y las citas a las miserias que en ellos se podían vivenciar, marcaron un *phatos* recurrente en los sketches del elenco junto con la valorización de una tradición teatral vinculada al melodrama (Dubatti, 1995). Por otro lado, cabe señalar que cada uno de los “numeritos” retomaba algún elemento escénico que había surgido de improvisaciones en sketches previos. Así, todas las presentaciones eran parte de un proceso creativo mayor. En el trabajo de archivo y según los testimonios de los protagonistas pudimos constatar que incluso cuando se titulaban igual, no todas las puestas en escena eran las mismas, variaban en gran medida gracias a la improvisación en vivo y a las incorporaciones o transformaciones que iban surgiendo con el tiempo.

Pocos meses después de *Las coperas*, también en 1988, estrenaron *La desesperación de Sandra Opaco* —sketch que surgió de un personaje de *Las coperas*— en el Centro Cultural Ricardo Rojas. En este “numerito” se repetían escenas sin un hilo conductor, en la que interactuaban todos los actores. Humberto Tortonese convocaba a alguien del público a quien le recitaba un poema mientras tocaba su cuerpo. En este sketch Barea parecía no estar actuando, sus escenas visiblemente improvisadas se interrumpían inesperadamente y no volvían a comenzar, sino que, a pesar del desconcierto de la audiencia él continuaba contando algún suceso de la vida cotidiana, con naturalidad. El cierre transcurría en un total caos escénico, mientras que los tres actores aclaraban a la audiencia, que nada de lo que vieron salió como ellos lo habían ensayado ni planificado.

Además de la improvisación el cuerpo aparecía como un elemento destacado en este y otros números, no solo el cuerpo de los actores en escena sino también el cuerpo de la audiencia que de forma creciente se incorporaba a los sketches. Es importante señalar que la participación de la audiencia en el escenario tenía un antecedente cercano —hacia fines de los 70 y comienzos de los 80— con puestas en escena vinculadas a la tradición del teatro de revista porteño. Esta se caracterizaba por la inclusión de recursos propios de la televisión en la que los espectadores eran obligados a participar de manera activa y en general se elegía gente del público para que se integrara a cuadros protagonizados por Moria Casán o por Isabel Sarlí. En general los seleccionados eran hombres maduros que accedían de manera complaciente y se avenían sin demasiadas inhibiciones a las directivas de quienes conducían la escena (Pelletieri, 2001:441). En este sentido, el elenco recuperó elementos circulantes del teatro y la televisión de finales de los 70 y comienzos de los 80, aunque exacerbados y atravesados por la parodia.<sup>113</sup> Al mismo tiempo, es posible inferir que la audiencia comprendía el código participativo, posiblemente gracias a aquellos antecedentes televisivos, y se mostraba dispuesta a ser parte de la escena. Además de la creciente interacción con el público otro elemento que se destaca de estos primeros números es el humor descabellado que apuntaba, con un tinte crítico, contra los modos naturalizados en que el sistema arroja por fuera del campo de lo humano aquello que no se ajusta a las reglas de la “normalidad”, codificando así el campo de las diferencias inhumanas (Deleuze y Guattari, 1988).

Posteriormente, en 1989, comenzaron a presentar *Las fabricantes de tortas* cuyo texto teatral fue escrito por Alejandro Urdapilleta y estrenado en la Primera Bial de Arte Joven<sup>114</sup> ese mismo año. La obra parodiaba la solitaria vida de una mujer pudiente y el vínculo con su empleada doméstica. El sketch jugaba con los discursos circulantes entre clases acomodadas sobre los “derechos de la servidumbre”, la política, y la sexualidad. En *Las fabricantes de tortas* ya se encontraba presente una mención a la diputada María Julia Alsogaray —cuyo personaje será retomado en la última obra del elenco—. Luego de esta presentación de *Las fabricantes de tortas*, realizaban un ciclo (promocionado con

---

<sup>113</sup> Este punto que será retomado a lo largo de la tesis señala un mismo movimiento de innovación y quiebre respecto al teatro tradicional que da cuenta por un lado de un posicionamiento “hereje”, respecto a ciertas zonas hegemónicas del escenario teatral, y por otro lado de una posición de rechazo a la tradición (Bourdieu, 1997).

<sup>114</sup> Primera Bial de Arte Joven que se desarrolló entre el 10 y el 20 de marzo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires —actualmente Centro Cultural Recoleta. Cabe señalar que según testimonio Alejandro Urdapilleta, luego de leer su manuscrito Barea, preocupado por llegar a un público más amplio, le dijo que presentaría ese texto en la Bial de arte Joven en la que luego quedaron seleccionados.

el mismo título) que incluía varios “númeritos”. Continuando con la temática, en una de las puestas en escena los actores representaban a tres pasteleras en un concurso culinario en el que competían encarnizadamente por el primer premio. La tensión entre las pasteleras iba *in crescendo* hasta que el supuesto concurso era ganado por una de las competidoras y los dos restantes comenzaban a arrojarle mezcla de masa de torta. Finalmente, la perdedora sacaba una pequeña bandera argentina y la desenrollaba fingiendo demencia, como una alegoría de la pérdida de confianza y el sinsentido del nacionalismo. Ese mismo año estrenaron *Las poetisas* (nombre que actualizaba la forma peyorativa de nombrar a las poetas), un sketch dentro de un espectáculo titulado: *Tres Mujeres Descontroladas*. Inicialmente lo presentaban en el bar Parakultural y luego, con algunas modificaciones, en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Según afirma Alejandro Urdapilleta, el “Rojas” fue un escenario captado por Batato Barea, con el ciclo Lengua Sucia, pero discrepaban en este punto porque a él le parecía “un lugar horrible”. De cualquier modo, según los registros encontrados las filas para verlos actuar en el Centro Cultural Ricardo Rojas, daban vuelta a la cuadra. Además, en junio de 1990, presentaron una versión de *Las poetisas* en el bar Parakultural. Esta vez la performance fue en honor a la escritora María del Carmen Suárez.<sup>115</sup> En la escena principal, Batato Barea performaba uno de sus poemas, *Voracidad del sonido*, que era recitado por un locutor de Radio Nacional, Emilio Stevanovich. Mientras la poesía sonaba, en un casete mal grabado, el clown-travesti portando tacos, una falda transparente y una blusa púrpura, realizaba movimientos espiralados, quebrando su cintura y torso, revoleando sus pelucas superpuestas y sus 3 collares de plástico. Contorsionado y burlesco Barea jugaba con la solemnidad del poema, al mismo tiempo que confrontaba su carácter trágico, mediante el recurso de la exageración y la burla, que desataba la risa de la audiencia.

En las presentaciones de *Las poetisas*, se ponía en evidencia cómo los actores improvisaban en la escena e interactuaban con el público, invitando a personas de la audiencia al escenario o descendiendo del mismo. Al indagar en los registros —caseros y en general hechos por los asistentes— se pone en evidencia que se trataba de una interacción inenarrablemente fluida, a tal punto que los espectadores parecían olvidar que

---

<sup>115</sup> María del Carmen Suárez fue una poeta y novelista porteña, consagrada por su obra tanto en Argentina como en otros países de América Latina y Europa. Recibió gran cantidad de premios como la Mención de Honor en el Concurso Internacional de Poesía "José Martí" de Perú (1971) y Premio Poeta América Latina 1983, compartido con el poeta chileno Enrique Lihn. Además, en 1986 publicó el libro *Poesía de la mujer argentina* (selección y prólogo), que le valió un amplio reconocimiento.

estaban en una puesta en escena teatral y también los actores hacían su parte en esta fusión. Este movimiento, implicaba romper con la lógica del espectador que es romper con la prohibición por un lado del conocimiento y por otro lado de la acción, ya que, en el teatro tradicional, el espectador se encuentra separado de su capacidad de conocer tanto como de su posibilidad de actuar. Los espectadores pueden haber renunciado a su poder, pero este poder puede ser retomado por los actores en su performance, en la inteligencia que lo construye y en la energía que ésta moviliza (Rancière, 2008: 3). Estos sketches, de un humor incorrecto y desorbitado, eran a tal punto aclamados por la audiencia que años más tarde, cuando Batato Barea había fallecido, Urdapilleta y Tortonese continuaron presentando distintas versiones de *Las Poetisas* en el programa de Antonio Gasalla: *El Palacio de la Risa* transmitido por ATC (1992-1993) y por canal 13 entre (1994 y 1996).

Siguiendo con esta lógica del humor y el absurdo, también en 1990, presentaron *El Método de Juana* en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Inspirada en la poesía de Juana Ibarburu —poetisa uruguaya de principios del siglo XX— y marcada fuertemente por la improvisación y el amateurismo. En efecto, esta obra fue la primera a la que Barea invitó a personas sin formación actoral —a su madre, Nené Bache, y a sus amigas travestis de la murga: Lizzie y Klaudia con K—. Esta forma de llevar a la escena teatral a gente sin experiencia en la actuación implicó un punto de inflexión novedoso en la historia del teatro argentino (Dubatti, 1990, 2012). *El Método de Juana* terminaba con Nené bailando ballet en puntas de pie, una escena surgida espontáneamente y que sería utilizada en obras posteriores. Ese mismo año, el trío presentó: *Alfonsina y el Mal*. Se trataba de una obra basada en textos de Alfonsina Storni, en la cual actuaban, además del trío, Nené Bache, Sergio Avello, Fernando Jasmino y Klaudia con K. La obra aludía —de un modo poco solemne— a la tradición folklórica argentina, vinculada a la famosa zamba *Alfonsina y el mar*, compuesta por el pianista Ariel Ramírez y el escritor Félix Luna, en 1969. En esta ocasión, Nené recitó improvisadamente un poema titulado: *Tú me quieres blanca* y luego bailó *La Muerte del Cisne* —pasaje surgido de la improvisación en una obra anterior. Ese mismo año poco tiempo después interpretaron *Las locas bailan y bailan* allí actuaron Tortonese, Seedy González Paz, el conjunto Los brujos<sup>116</sup>, Lizzie, Klaudia con K y La Pochocha. Cabe señalar que en este número no participó Urdapilleta, ya que si bien la iniciativa surgió del trío, en esta ocasión él había discutido con Tortonese y Barea y, por esta razón, se ausentó de la presentación. Las fricciones y peleas estuvieron presentes en

---

<sup>116</sup> Los Brujos, es una banda surgida en 1988 de la mano de rock experimental, reconocida por su impulso renovador dentro de este género musical.

la dinámica de este elenco, aunque no llegaron a disolver los lazos de amistad ni el vínculo creativo. Por último, en *Las locas bailan y bailan*, Nené protagonizaba un papel en el que amasaba tallarines, que luego repartían en unas pequeñas bolsas al público. Así, se incorporaba a la obra una costumbre de la cotidianidad, como es el acto de comer con otros, un elemento que, según señaló Bache, implicaba “toda una fiesta con el público”.

Otra versión de *Las Locas Bailan y Bailan* fue presentada en el Centro Cultural Recoleta en abril de 1991. En esta ocasión Barea llevó a la escena a una niña llamada Luciérnaga que era la hija de una señora que hacía la limpieza en el mercado de San Miguel, en donde los padres de Barea tenían una carnicería. En el espectáculo, Batato Barea la presentaba como una niña sordomuda que ejercía la prostitución en la estación de trenes de Constitución; luego le preguntaba -“vos sos sordomuda ¿cierto?”-, a lo que la nena asentía con la cabeza. Incluso si la escena resultaba políticamente incorrecta, el público estallaba en risas. Postulamos que posiblemente se tratara de una risa incómoda que ponía en evidencia un mundo de injusticia que con pasiva complicidad habitamos. De manera que Barea utilizaba el recurso del absurdo y la risa para desnudar temas incómodos y convenciones burguesas. Sin embargo, el espectáculo fue rápidamente prohibido por el centro cultural, que lo consideró incorrecto para su programación.

### **2.6.3. El discurso parresíaco del trío llega del rock al humor político**

Las puestas en escena del trío, implicaban un juego con lo abyecto, lo monstruoso y lo relegado de la sociedad, sin nombrarlo directamente, sino a través del humor. La singularidad de estas puestas en escena mantenía un vínculo estrecho con las posibilidades de inteligibilidad de la retórica parresíaca. La parresía implica un compromiso del sujeto que habla con la verdad de lo que dice, un compromiso radical, porque a menudo lo pone en peligro. Más aún, la parresía como discurso constituye una puesta a prueba permanente, a cada instante, tanto en quien lo pronuncia como en aquel a quien se dirige (Foucault, 2009). De modo que, en un contexto de transición signado por la inercia de formas represivas y las secuelas del terror en las subjetividades constituidas en el miedo de los años de dictadura, un discurso cargado de humor y sujeto a la improvisación y el intercambio con el público fueron un *médium* por el cual los actores pusieron en escena la ridiculización de las tradiciones, las buenas costumbres, los símbolos patrios y los roles de género. En relación con esto último, el cuestionamiento se expresó de formas variadas y con un tinte peculiar en cada uno de los integrantes. El trío

enraizaba su estética en un tipo de travestismo que se basa en un texto dramático elaborado sobre estereotipos sociales y estéticos de la prostituta y la vedette revisteril. Sin embargo, en lo que respecta a Batato Barea su inercia actoral comienza en este período a fundirse con una performance permanente en un movimiento radical y vanguardista.<sup>117</sup> Las autoras Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2014) afirman que se trataba de un tipo particular (y diferente) de travestismo que parodiaba a los roles sociales. De modo que, si bien en esta categoría también se ubica al *cross-dressing* de Humberto Tortonese y de Alejandro Urdapilleta, sus puestas en cuestión de los roles sociales y familiares se dan dentro de un marco identificable y bajo una utilización cuidadosa de los lenguajes escénicos. En cambio, Batato Barea realiza puestas en escena atravesadas por la polifonía en donde el cuestionamiento a las estructuras patriarcales no se da en un marco identificable ni reconocible, de ahí su particularidad. Este elemento de parodia a los roles sociales y especialmente a los de género tuvo un notable impacto en la audiencia, que identificaba al trío con el travestismo y el absurdo. El sello distintivo del grupo poco a poco trascendió al mundo del teatro e incluso al de la televisión — debido a las apariciones cada vez más recurrentes en los programas de Antonio Gasalla— pero pronto ingresó, también, al mundo del rock.

En 1990 y bajo la presión de problemas económicos Fito Páez lanzó su sexto disco *Tercer mundo*, el que lo consagró entre las estrellas de rock más populares de Argentina. Es en este punto, donde la trayectoria del trío se cruza con la del rockero. Las puestas en escena del elenco acompañaron a la presentación pública del disco, en el estadio de Obras en 1991. En esa ocasión los actores realizaron un sketch en el que simulaban que se necesitaba un doctor en el público y Tortonese se aproximaba y encontraba a su madre (interpretada por Batato Barea) quien a su vez le presentaba a su “hermano homosexual” (Urdapilleta). Entre gritos y desconcierto la enferma, que sólo tenía una indigestión, le presentaba también a su padre y todo se desarrollaba en una escena ridícula a la que se iban sumando algunos otros actores del *underground* porteño. El rockero, quien le había dado a *Tercer mundo* una impronta vinculada a la estética del *underground* local, les pidió a los tres actores que realizaran otro sketch para grabar en la versión definitiva del disco.

---

<sup>117</sup> Según él mismo afirmó hacia el final de su vida, las transformaciones sobre su cuerpo tenían que ver con ser un actor arriba y abajo del escenario. Además, desde que se había enterado de su enfermedad, había decidido llevar a su propio cuerpo —colocándose senos travistiéndose en la vida cotidiana— este devenir, aunque sin perseguir un modo de vida travesti ni una conversión total ya que, como veremos en el capítulo 4, tampoco decidió cambiar su nombre por uno femenino ni adoptar íntegramente un modo de vida travesti.

Al comienzo de la canción *Hazte fama* se pueden escuchar las voces de Humberto Tortonese, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta parodiando a un grupo de vecinas escandalizadas. Las mujeres gritan perturbadas por la presencia de un músico del sexto piso, al que tildan de promiscuo y drogadicto, quien además lleva una vida de borracheras y excesos. Fue de este modo inesperado, cómo el trio se acercó, por la puerta grande, al mundo del rock, pero de la mano de un habla sincera y disruptiva, propia de la parresía (De la puente, 2020).

El carácter incómodo e interpelante de la parresía proviene de la actividad verbal en la que el hablante expresa su compromiso con la verdad y arriesga a su integridad motivado por el reconocimiento del deber de que pronunciarla es para beneficio de otros y también de sí mismo (Foucault, 1992). En este sentido, la parresía se hizo presente con un énfasis aún mayor cuando otro giro inesperado marcó a la siguiente producción del trio: el de la sátira política.

En pleno auge del menemismo, una tarde de invierno reunidos en la residencia del fotógrafo Marcos Zimmerman, los actores realizaron un juego de improvisaciones. Fue entonces cuando Urdapilleta propuso que, en lugar de hacer un sketch, hicieran una obra sobre la niñez, la madurez y la vejez de la historia de una persona cualquiera. Así, comenzaron a formular propuestas hasta que apareció María Julia Alsogaray. Fue esa tarde cuando surgió: *María Julia La Carancha. Una dama sin límites*; la última obra del trio. En julio de 1991 la revista *Flash* anunciaba bajo el título “Un travesti disfrazado de María Julia”:

No sé si María Julia Alsogaray se enteró (...) a mí no me importa eso. Me importa lo que ella representa y eso está bien mostrado en la obra”. La pieza se llama La carancha y está interpretada por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. En esa misma se cuestiona duramente la política liberal, utilizándose como medio el grotesco, el disparate y el sarcasmo. (...) “Cuándo nos inspiramos para hacer la pieza a su propia imagen nos dio todos los elementos. Si hay una degradación de ella en la obra es porque en algún modo representa esto”, remató el polémico actor Batato Barea (Un travesti disfrazado de María Julia. Dardos Envenenados”. Revista *Flash*, julio 1991)

Se trataba de una sátira política, con fuerte contenido de denuncia, en torno a la funcionaria menemista María Julia Alsogaray, quien en ese momento ocupaba el cargo de Secretaria de Medio Ambiente del gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1999) y algunos días antes se había fotografiado desnuda con un tapado de piel de zorro en la



portada de la revista Noticias.<sup>118</sup> *La Carancho. Una dama sin límites* representaba satirizados: el nacimiento, la niñez, la madurez y la vejez del personaje, todo musicalizado con el Himno Nacional. Sobre el final, Batato Barea, encarnando a la funcionaria, intentaba justificar cómo había llegado al poder. En la práctica, el escándalo público en torno a la ministra se enraizaba en el modo en que había obtenido dicha posición. Alsogaray había sido diputada de la Nación en 1985. Ferviente defensora del libre mercado desde la presidencia de Raúl Alfonsín, gerenció la privatización de la compañía estatal de teléfonos ENTel, y de la siderúrgica SOMISA (Sociedad Mixta Siderurgia Argentina). Gracias a las influencias de su padre, en 1991, durante la primera presidencia de Carlos Saúl Menem, llegó a ser designada Secretaria de Medio Ambiente. En este puesto, fue enjuiciada cinco veces por múltiples causas, la más importante por enriquecimiento ilícito y corrupción. Al momento de la realización de esta provocadora obra, durante el gobierno de Carlos Saúl Menem, la funcionaria aún se encontraba en libertad y contaba, además, con una amplia red de influencias a su disposición. Sin embargo, a pesar del riesgo que podía implicar, los actores no dudaron en poner en escena este contenido de denuncia. Esto significó recoger el guante del discurso parresíaco en toda su potencialidad, en tanto que la franqueza y la puesta en verdad, compromete la integridad del hablante, quien, no obstante, tiene la osadía de pronunciarse.<sup>119</sup>

De los numeritos o sketches, el grupo fue extremando más sus prácticas experimentales, no sólo con la improvisación y el amateurismo de otros invitados sino también en la utilización de metáforas y referencias cada vez más explícitas a personajes políticos y religiosos. En este sentido, postulamos que en este interregno adquiere protagonismo un elemento transicional que va de la micropolítica<sup>120</sup> hacia una crítica sarcástica que ingresa en el campo de “lo político” — en el sentido planteado por Jaques Rancière—.

Así, *María Julia la Carancho. Una dama sin límites*, presentada por primera vez en El Centro Cultural Ricardo Rojas en 1991, fue la primera y la única obra de humor

---

<sup>118</sup> Revista *Noticias*, fundada en 1989, que contaba con una tirada semanal y su contenido estaba orientado a temas políticos, de la farándula y de actualidad social.

<sup>119</sup> Maximiliano de la Puente (2020) desarrolló ampliamente este punto. El autor da cuenta del modo en que el discurso parresíaco caracterizó sobre todo a ciertas representaciones teatrales vinculadas al terror de los años de dictadura militar, como denuncia pero también como compromiso con la verdad.

<sup>120</sup> Nos referimos al concepto de micropolítica propuesto por Felix Guattari y Suely Rolnik (2013) bautizaron con el nombre de micropolítica a aquellas estrategias del deseo en el campo social. La cuestión de la micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes. Los autores plantean que una función molecular considera las problemáticas de la economía del deseo, igualmente presentes en cualquier nivel de la sociedad.

político —explícito— en cuya producción y actuación Barea tomó parte. Más aún, esta innovación del trío tuvo lugar hacia el final de la vida de Batato Barea —y de la consecuente disolución del grupo—; como si el término de una vida fuese al mismo tiempo su cúspide creativa y crítica.

El elenco como tal, se disolvió en 1991, con la muerte de Batato Barea pocos días después de la última presentación de *La Carancho. Una dama sin límites*, en Montevideo, Uruguay. Esta última presentación se destacó especialmente ya que la escenografía de la obra estaba originalmente pensada como la de una estación ferroviaria y el festival de teatro de Montevideo se realizó en una estación de trenes. Por esta razón, los actores señalaban que se trataba de un espacio perfecto y que la obra se lució de forma excepcional. Además, en esta ciudad del país vecino Batato Barea cumplió su sueño de conocer a la poeta Marosa de Giorgio. Luego de su fallecimiento, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese continuaron realizando algunos de los sketches producidos con Barea en los programas televisivos de Antonio Gasalla.

A modo de cierre, a lo largo del presente capítulo indagamos en las dinámicas y los modos de hacer de los tres elencos más importantes que conformó Batato Barea. Al mismo tiempo, rastreamos cuáles eran los vínculos, las afinidades y las tomas de posición que estuvieron presentes en los encuentros primigenios que dieron lugar a la conformación de estos grupos que, además, ocuparon un lugar central dentro del movimiento *underground* porteño de los años 80. En el complejo entramado de la génesis de estos elencos encontramos redes de colaboración (Collins, 2009; Becker, 2008), pero también tensiones y fricciones propias de la conformación de un espacio social (Bourdieu, 1997).

Por otro lado, si a inicios de la década Barea se encontraba comenzando su carrera junto a Los Peinados Yoli, un elenco compuesto por jóvenes que también se encontraban en esa búsqueda iniciática, hacia comienzos de los años 90, junto con Tortonese y Urdapilleta, ya tenía el reconocimiento de sus pares tanto del *underground* como del teatro oficial y la televisión. Dicha transformación, en sólo seis años, evidencia un acervo de experiencias acumulado, a un ritmo acelerado y junto a los miembros de los distintos elencos. Pero también señala la existencia de una importante red de referencias y contactos, que le permitió alcanzar lugares centrales de la *comunidad artística*. Además, promediando el final de su vida, Batato Barea había trastocado las lógicas de la representación teatral pero también las de su propio cuerpo convertido en una obra de arte

y en una performance permanente. Esta transformación absoluta, captaba la atención del público del teatro y de la televisión, ávido de liberarse de los tabúes.

### CAPÍTULO 3: Batato Barea y sus itinerarios en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del *underground* en Buenos Aires

#### Introducción

Batato Barea transitó y ocupó de forma pionera los espacios del llamado *underground* porteño en los años 80. Desde sus primeros meses en la ciudad, asistió a las fiestas en residencias particulares, por trabajo o por diversión, y a bares, pubs y eventos culturales que se hallaban en los bordes de la legalidad en el contexto de la dictadura militar. Estos y otros primeros lugares de encuentro —como los espacios de formación descritos en el capítulo dos— marcaron su circulación iniciática en la conquista de lazos de sociabilidad.

A partir de 1984 en las gacetillas y publicaciones de los propios pubs y bares culturales en la prensa<sup>121</sup> se puede rastrear la presencia desmesurada del actor en más de un evento por noche. Las presentaciones de Barea en distintos espacios se irán incrementando con cierto frenetismo al punto que el poeta y performer Fernando Noy (2015:87) recuerda que, en cuanto a espectáculos, “el récord lo alcanzó Batato, quien aparecía en prácticamente todas las agendas semanales, en dos o tres lugares diferentes por noche y, además, se ocupaba de redactar sus propias gacetillas”. Fruto de esta omnipresencia que, como se constata en los testimonios del público y de sus pares, generaba desconcierto y una mayor atracción por su imagen, Barea conoció a personalidades de la noche. Con algunas de estas personas, a menudo artistas, comenzó a realizar acciones creativas, mientras que también en estos espacios entabló vínculos con actores *nexos* que le habilitaron la posibilidad de presentar espectáculos unipersonales o junto con sus compañeros de formación. Hacia el final de la década Barea comenzó a ganar protagonismo en espacios de mayor consagración como teatros, museos e incluso, en la televisión.

En el transcurso de la década, los espacios insignia del *underground*, aquellos que funcionaron como soporte y plataforma de las producciones de Barea y otros artistas fueron cambiando. Esto no sólo respondió al hecho de que algunos cerraron u otros abrieron, sino que las mismas condiciones sociales de producción fueron modificando la tipificación de estos espacios: de casas particulares a cafés y bares, de estos a discotecas,

---

<sup>121</sup> Las actividades del *underground* se difundían principalmente de “boca a boca” o a través de fanzines, o eran anunciadas por el *Suplemento Sí* del diario *Clarín*.

a teatros, centros culturales y museos. Un movimiento de paulatina consagración de los artistas y las estéticas del *underground* fue acompañado, a su vez, por la transformación del escenario espacial en donde este movimiento se desplegó y tomó forma. En este devenir identificamos tres momentos de inflexión respecto a la transformación de la espacialidad del *under* de los 80: un primer momento entre 1980 y 1983, un segundo periodo entre 1984 y 1987 y por último una etapa que delimitamos entre 1988 y 1991. Las particularidades de esta periodicidad son desarrolladas en el cuarto apartado de este capítulo. Sin embargo, cabe advertir que ciertos espacios se desarrollan con mayor detalle en esta tesis, pues fueron de fundamental relevancia en la trayectoria de Barea — como artista y como espectador— y tuvieron un protagonismo central en el circuito *underground* de los 80.<sup>122</sup>

En *L'uso dei corpi* (2014), Giorgio Agamben refiere a aquellas vidas privadas que rehúyen y resisten a las formas de la legalidad y de lo público. Así define a un tipo de actor que vive la ciudad ensanchando el umbral entre el adentro y el afuera; del museo, de la habitabilidad, del arte y de la política, del mundo espectacular y de la resistencia, de lo legal y de lo ilegal. Batato Barea encarnó a este modelo de subjetividad descrito por Agamben, oscilante entre una forma de crear plebeya y desinteresada respecto al canon del arte que, sin embargo, se integró de manera paulatina, a instituciones centrales de la escena. De este modo, el clown-travesti cuestionó ágilmente los límites que demarcaban el centro y la periferia de toda escena cultural. Su trayectoria presentó la fluidez y la versatilidad propia de un actor que provino de los márgenes y buscó, de forma más o menos consciente, insertarse en un campo artístico en formación, dándose a conocer de múltiples maneras posibles entre personalidades influyentes, actores ya consagrados y también entre los que, como él, recién llegaban a la escena. Incluso, cuando Batato Barea ya era una figura relativamente consagrada, continuó actuando y asistiendo a los espacios de los que había sido parte constitutiva hacia comienzos de los 80. Es por esto que una aproximación a sus itinerarios permite dar cuenta de la existencia de un circuito de muchos sitios, heterogéneos, a menudo efímeros y que era posible recorrer en una misma noche. Al mismo tiempo, la participación de Barea en espacios disímiles entre sí revela las complejidades y matices de una cartografía posible durante los distintos momentos de la década del 80. Asimismo, el hecho de que el actor se presentara en más de un espacio

---

<sup>122</sup> En relación a este último punto, nos basamos en un criterio que construimos según la cantidad de gente que pasó por sus instalaciones y su permanencia temporal a lo largo de la década.

por noche configuró uno de sus rasgos singulares y esta omnipresencia dio lugar a la constitución de su figura mítica que será retomada en el capítulo 5 de esta tesis.

En el presente capítulo presentamos los sitios que sirvieron de soporte material y simbólico para los itinerarios de Barea y que evidencian el rico y complejo mapa de espacios de los que el artista fue parte. Además, de forma subyacente indagamos en las condiciones de posibilidad que habilitaron la emergencia de un circuito del *underground*.

### **3. Sociabilidad, construcción de redes y actores *nexos***

Desde su llegada a Buenos Aires, el joven Batato realizó no pocos esfuerzos por contactar a la gente indicada, conseguir fechas en espacios determinados, entender el funcionamiento de la escena y hacerse ver.<sup>123</sup> Además de asistir a pruebas de actuación y a eventos que le permitían acceder a trabajos artísticos, se mostraba sociable e interactuaba con diversas personas. Muchos entrevistados recuerdan haberlo conocido de ese modo, y algunos de ellos señalan que repartía papелitos con su número de teléfono y mensajes que decían: - “Hola soy Batato, llámame”. Así, el artista se mostraba dispuesto a comenzar nuevos proyectos, incluso, con gente que no conocía. Alejandro Urdapilleta indicó que, durante los años que actuó junto a Batato Barea, este le indicaba específicamente a quien debía entregarle las gacetillas que previamente se había encargado de confeccionar (Entrevista a realizada Alejandro Urdapilleta por Anchou, Punk y Crampi, 2010).

Para la segunda mitad de la década, Barea había tejido una amplia red de pares<sup>124</sup> y tenía una agenda con los contactos de personas de referencia y con conexión con distintos espacios de la escena cultural. En este punto no resulta sorprendente que hacia finales de los 80, el artista tuviera una amplia red de afinidades. Hacia 1990, Batato se presentaba tanto en espacios subterráneos y precarios y, al mismo tiempo, asistía a inauguraciones en galerías de arte, o participaba con una instalación en el marco de una exposición en uno de los museos más importantes del país.

---

<sup>123</sup> Esta actitud de Barea fue mencionada por los diversos entrevistados para esta tesis: Tino Tinto (2017), Doris Night (2019), Guillermo Nagelelli (2016), Cristina Marti, (2010), Alejandro Urdapilleta (2010); y es reconocida por Bevacqua (2019) y Garbatsky (2013). Noy (2001; 2013) cuenta que el actor recorría la noche porteña invitando a la gente a *susshows* y repartiendo las gacetillas que realizaba manualmente, también iba a programas de televisión y anunciaba sus próximas fechas.

<sup>124</sup> En un reportaje de octubre de 1987, para la revista *Pata de Ganso*, el periodista le preguntó por qué había vuelto tan pronto de su reciente viaje a Brasil y Barea le respondió que había ido a hacer contactos y los hizo más rápido de lo que pensaba. Y agregó, dando cuenta de su apertura y ansias de ampliar su círculo de contactos, que “si algún grupo necesitaba, qué me llamen al 962—2592 y yo los contacto”.



Muestra “30 días en la vida de A”, Galería Ruth Benzacar, 1990.  
Archivo: Kuropatwa

Además de la sólida red vincular que logró construir en esos primeros años, postulamos que la liminalidad de la figura de Barea fue un elemento que le permitió acceder a diversos espacios de la escena. El clown travesti no sólo era un personaje disonante y atractivo, sino que también resultaba difícil de vincular a una única disciplina artística. Es por lo que una mención aparte merece su resistencia al encasillamiento, reflejada en las declaraciones en las que afirmaba “yo no soy ni artista ni actor, yo soy otra cosa” o:

Yo no hago teatro. Cada persona tiene un ritmo, y ese ritmo no es respetado por cada uno. Yo trato de respetar mi ritmo [...] Por eso mis números terminan cuando ya no hay música [...] yo hice desde desfiles de moda, cortos publicitarios, hasta fotonovelas eróticas. Creo que todo tiene que ser desechable, descartable, como esta época. (En Beby Pereyra Gez, 1990)

Si bien esta toma de posición discursiva puede ser una actitud hereje en los términos apuntados por Pierre Bourdieu (1997)<sup>125</sup> también, sus omisiones, sus silencios, e incluso su obstinado distanciamiento respecto a una única formación artística, pueden ser abordados desde las potencialidades que habilitan los vacíos significantes. En efecto, distanciándose del lugar del “artista o actor”, Batato Barea encontró una plataforma desde donde expresarse con relativa libertad y bajo un cierto resguardo de los límites

---

<sup>125</sup> Este sentido de herejía es explicado por Mariana Cerriño como un impulso renovador proveniente de un individuo cuyo capital heredado es escaso. En palabras de la autora: “Las acciones llevadas a cabo por los actores reproducen las reglas de acceso al capital en juego, o bien las transforman, dependiendo de cuál sea la posición inicial, y de cuál sea la relación que ésta establezca con la demanda producida por el campo, que orienta siempre de alguna manera el proyecto creador” (Cerriño, 2008: 24).

disciplinarios, pero también de las reglas del arte. Barea adoptó una posición más libre para experimentar en el marco de una yuxtaposición de disciplinas artísticas y espacios de distinto tipo y acceso diferencial.

Por otro lado, estas conectividades requerían de actores cuya influencia fuera determinante para conectar a personas como Batato Barea, que provenían de lugares ajenos a la escena artística y estaban a menudo desprovistos de capital social, simbólico y económico, con espacios culturales comerciales y oficiales en donde desarrollar sus actividades. A estos actores que oficiaron de conectores los denominaremos: actores *nexos*. Se trata de personas portadoras de legitimidad y capital cultural y simbólico que propiciaron redes de solidaridad entre distintas zonas de la escena y favorecieron la participación de artistas del denominado *underground* —en general gente joven y aún no consagrada— en espacios institucionales oficiales y comerciales.

Las relaciones de afinidad y amistad surgidas entre artistas del *underground* y los actores *nexos* también permitieron a los primeros sostenerse económicamente haciendo *shows* en fiestas privadas y discotecas o trabajar en el mundo de la publicidad y, en menor medida, de la televisión y el cine. Estos lazos de solidaridad habilitaron que teatros del circuito comercial albergaran obras producidas por artistas del *underground* y que centros culturales habitualmente vinculados a la “alta cultura” y que tradicionalmente limitaban su programación a un público de élite, abrieran sus puertas a eventos colaborativos y permitieran que los artistas usaran sus instalaciones con libertad. En definitiva, de manera inconsciente y no premeditada, los actores *nexos*, jugaron un rol central en la constitución de una amplia escena cultural *underground*.

En la trayectoria de Batato Barea —y sus grupos de formación—, fueron actores *nexos*: Antonio Gasalla, Juan Carlos Gené, Osvaldo Giesso y Omar Viola, sólo por mencionar a algunos de los más representativos.

Desde que Barea conoció a Gasalla en una audición a comienzos de los años 80, este conectó a aquel con el teatro comercial primero, y luego, con la televisión a donde lo invitaba a presentar sus producciones artísticas. Esta invitación se replicó incluso con el trío Urdapilleta, Batato, Tortonese que comenzó a actuar en el programa “El mundo de Antonio Gasalla” en el canal ATC desde 1990. La inercia de su presencia en la televisión implicó que, posteriormente en 1991, lo convocaran al programa A la cama con Moria en Canal 9, donde el actor habló de su imagen y de su forma de concebir al arte. Gasalla también conectó a Barea con el mundo de la publicidad, lo cual le permitió sostenerse económicamente (Noy, 2001).



Juan Carlos Gené fue un *nexo* fundamental para el elenco El Clú del Claun del que Barea fue parte. Gené conectó a este grupo clown con espacios oficiales como el Teatro Nacional Cervantes y distintos teatros en el interior del país y otros países de América Latina a donde fueron de gira. Osvaldo Giesso, cuya figura retomaremos hacia el final de este capítulo, dirigió el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Gracias a su gestión, los artistas del *underground* utilizaron las instalaciones de este espacio para realizar desde acciones individuales hasta grandes muestras eclécticas que reunían a más de una decena de disciplinas artísticas.

También hubo actores *nexos* que fueron fundamentales en la génesis de espacios del *under* de los que Barea fue parte. El artista Omar Viola, quien como muchos de los artistas del *underground* se había formado en la escuela de mimo de Ángel Elizondo, fundó el bar Parakultural que tuvo un importante y creciente protagonismo en este período, incluso si comenzó como un simple espacio para ensayar devino un epicentro de encuentro que abrió sus puertas a artistas de todas las disciplinas.

Por último, hacia el final de la década y comienzos de los 90, existieron otra cantidad de actores *nexos* significantes en la trayectoria de Barea. No obstante, la situación había cambiado, ya no se trataba de aquel jovencísimo muchacho que había llegado para formarse a la capital y entablaba sus primeros vínculos con personalidades de la escena artística. En esta última etapa, Barea era un artista que se movía de forma fluida en el circuito *underground*, y también en instituciones oficiales y locales nocturnos. Ya no debía realizar grandes esfuerzos para gestionar lugares en donde presentarse porque, en este período, era portador de un nombre reconocido razón por la cual se lo convocaba desde distintos espacios.

### **3.1. Los primeros años 80. Espacialidad, ciudad y nuevas formas de circulación entre la dictadura y la democracia**

Los primeros años 80 en Buenos Aires resultan indisociables del último período de terrorismo de Estado, de la crisis y posterior colapso de la dictadura militar, y de la restauración de la democracia. Sin embargo, más allá de la ruptura que significó el cambio de régimen político, existieron continuidades como la acción represiva de la policía dirigida hacia los jóvenes y su ocupación del espacio público. En este contexto, los artistas volvieron a encontrarse y a producir de manera colectiva. Pintadas en vivo, improvisaciones, performances, recitales, obras de teatro, fueron algunas de las formas

que adquirió este nuevo impulso creativo que hizo estallar al tradicional canon de las Bellas Artes. Algunas nuevas variantes de la pintura experimentaron un giro performático hacia la acción y se fusionaron con otras formas de expresión; en el teatro la improvisación resultó central como así también la incorporación de nuevos recursos como el clown (Dubatti, 2012; Pelletieri, 2001; Trastoy, 1991) mientras que el cuerpo y la sexualidad se volvieron campos posibles para la experimentación y el cuestionamiento a la normativa dictatorial en remanencia (Constantin, 2006; Laboreau, Lucena Suárez, 2013). La democracia permitió también la apertura de espacios que, a pesar de que no siempre eran aptos en términos edilicios, resultaron propicios para el encuentro. Parques, sótanos, galpones, locales, apartamentos y hasta el subterráneo fueron protagonistas de las acciones artísticas más variadas. Bares o centros culturales subterráneos, encubiertos a menudo improvisados y precariamente sostenidos, devinieron epicentros del *underground*. Cada uno con su lógica y su estética, compartían la apertura a la experimentación artística, la precariedad material y el impulso improvisador que estaba en su génesis. Sergio De Loff, fundador del bar Bolivia señala que “Fue muy fácil. No sé si porque nos dieron guita nuestros padres o porque en ese momento no había ni CUIT... Tenías ganas y ponías un lugar” (en Noy, 2016: 115). Si la ciudad aún reflejaba una inercia represiva en las *razzias* y las detenciones arbitrarias también estaba exenta de ciertas limitaciones impositivas y restricciones en las normas de seguridad edilicia que se impusieron con mayor fuerza en las décadas siguientes. De este modo, incluso algunos jóvenes artistas del *underground*, lograron abrir sus propios espacios.

Como se abordó en el capítulo 1, la apertura democrática implicó el apoyo a la cultura en su sentido amplio y pluralista, aunque a medida que avanzaba la década, este soporte evidenció ser más simbólico que sostenido con líneas de fomento económico y apoyo material. Es por lo que el hecho de que los artistas que contaban con los medios económicos fundaran sus propios espacios —ocultos pero receptivos a albergar diversas expresiones— nos permite pensarlos como eslabones centrales en la construcción de una escena alternativa. Lejos de presentarse como actores híbridos<sup>126</sup> ellos también abonaron a la conformación de un circuito, precario e improvisado, pero en donde florecieron nuevos tipos de creatividad que tuvieron un impacto en el público ávido de propuestas que recuperaban el humor, lo lúdico y la parodia a las normas establecidas.

---

<sup>126</sup> Entendemos por actores híbridos a personalidades que no tuvieron una injerencia en la constitución de la escena artística del momento.

Al mismo tiempo, poco a poco adquirieron mayor visibilidad otros espacios — algunos de ellos inaugurados durante la dictadura— y también instituciones artísticas con una larga trayectoria, permeables a la nueva movida contracultural. Instituciones oficiales como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (de ahora en adelante CCCBA)—actual Centro Cultural Recoleta—, el Centro Cultural Ricardo Rojas, o el Teatro Nacional San Martín devinieron puntos de encuentro centrales para los artistas del *underground* porteño, jugando un rol importante en la tarea de reconstrucción de la escena artística, favoreciendo los encuentros (Usubiaga, 2012).

El período que delineó los primeros pasos del *underground* porteño estuvo sumido en una dialéctica entre la alegría y la melancolía, entre el deseo de acción y la represión policial que recayó con especial énfasis en la juventud y los artistas. En este contexto la ciudad que durante los años de dictadura militar había permanecido estrictamente, controlada, vigilada, limitada, se convirtió, con el retorno de la democracia, en una extensión para la experimentación, configurando gradualmente nuevas formas de percibirla, vivirla y transitarla. Durante los primeros años del gobierno de Alfonsín, la noción de espacio público cobró relevancia. Autores como Henri Lefebvre fueron recuperados con un énfasis inimaginable en los años previos. Según Adrián Gorelik (2016), en los 80 hubo una fuerte recuperación —en cierta forma romantizada— en torno a este concepto, que permitió que fuera pensado en función de su revalorización, combinando ideas sobre la ciudad, la arquitectura, la política, la sociedad y la cultura urbana. Como indica Gorelik, se introdujo la idea de que la ciudad no es sólo el escenario en donde transcurren acciones humanas, sino que éstas además producen la ciudad. No obstante, como indica Fernández Wagner (2008), si bien las calles recuperaron su actividad libre, las plazas y los paseos se llenaron de artesanos y las expresiones artísticas se potenciaron, el impacto social y territorial de las políticas del “Proceso” pesó por un largo periodo, pues las violaciones de los derechos humanos, las prácticas autoritarias y las prebendas a favor de las élites, dejaron huellas muy profundas. En este sentido, tres perspectivas teóricas abonaron la reflexión sobre esta nueva dimensión de la ciudad y los modos en que los artistas se apropiaron de ella. Si como señala David Harvey (2013) la distribución espacial de un pueblo entero puede reflejar detalladamente la mitología de sus habitantes y las relaciones sociales que existen entre varios grupos de población, resulta necesario recuperar las formas de experimentar la ciudad que emergieron de (y simultáneamente dieron forma a) un clima de época. Además, los modos de circulación también aportaron a la emergencia de espacios heterotópicos —sitios que representan

impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos— que, en un doble movimiento, hicieron posible y se nutrieron de una nueva sensibilidad de época. En esta línea, Lefebvre (1970) refiere a sitios sociales fronterizos de posibilidad, donde «algo diferente» es fundamental para la definición de trayectorias radicalmente nuevas o revolucionarias. Ese “algo diferente”, no surge de un plan consciente, sino simplemente del hacer cotidiano, y de lo que la gente siente, percibe y llega a articular en su búsqueda de significado para la vida. Tales prácticas proponen una nueva forma de apropiación simbólica de la ciudad (Harvey, 2013).

Mientras que el poder genera efectos en la estructura y en el entramado social, hay quehaceres cotidianos y prácticas intersticiales, a menudo poco visibles, que lo confrontan (De Certeau, 1999: 245). Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la “vigilancia”, una sociedad entera no se reduce a ella. Procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina, lo cual habilita la pregunta por las maneras de hacer que forman la contrapartida, del lado de los consumidores de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico. En definitiva, de lo que se trata es de exhumar las formas que adquiere la creatividad dispersa, de personas o grupos; esbozar las combinatorias operativas de lo que De Certeau (1999) define como “el pensamiento que no se piensa”. Recuperar los relatos, cotidianos o literarios, que traccionan la dinámica colectiva y constituyen nuestra metáfora diaria. Así, todo relato es un relato de viaje, una práctica de espacio. El relato de las prácticas produce geografías de acciones que organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan.

En esta línea y con la intención de elaborar una cartografía de estos sitios que hoy sólo permanecen en la memoria de quienes fueron parte de ellos, nos proponemos en primer lugar abordar los espacios del circuito alternativo, luego espacios menos conocidos o recordados y las acciones artísticas que tuvieron lugar en la vía pública. A continuación, ahondaremos en los espacios e instituciones del llamado circuito oficial. En línea con estas propuestas, nos planteamos reconstruir algunas maneras en que los artistas *habitaron (en) y circularon (por) la ciudad*, las nuevas formas de expresión (colectivas y por fuera de los cánones de las Bellas Artes), los cruces disciplinares y la multiplicidad de espacios que constituyeron a este movimiento artístico brindándole su especificidad. Es por eso que nos proponemos realizar una cartografía de los ejercicios concretos, una tarea que consiste en captar los propios flujos de vida que crean territorios en sus recorridos. El mapa resultante no se restringe a las dimensiones físicas, geográficas,

espaciales, sino que ha de ser un mapa de los *efectos de superficie*. De modo que el supuesto que orienta este capítulo es que, los itinerarios experimentales de los artistas eran variables e implicaban múltiples espacios, roles intercambiables (espectador-actor y viceversa), y el encuentro de artistas portadores de distintos niveles de consagración, pero además de los espacios subterráneos y precarios acondicionados para las reuniones, los artistas del *underground* también transitaron instituciones tradicionalmente ligadas a la “alta cultura”. Nos planteamos matizar la dicotomía, de los comúnmente llamados por la crítica: espacios del *underground* y del *mainstream*. Los testimonios de los artistas señalan que transitaban por todos ellos, y las fuentes dan cuenta de la participación de actores consagrados en espacios del llamado *underground* y también de artistas del *underground* presentándose en sitios comerciales o instituciones consideradas de élite. Ni éstos ni aquéllos pueden ser pensados desde campos o subcampos estancos, por el contrario, implicaban necesariamente intercambios, contagios; influencias de uno al otro. En otras palabras, esos sectores del escenario cultural que eran, en apariencia, jerárquicamente opuestos y que representaban intereses de actores y de públicos antitéticos, no estaban exentos de porosidades, sino que se presentaban en la práctica como permeables y móviles, tal como se verá más adelante.

### **3.2. Tres momentos de los espacios en la lacónica y vertiginosa década del 80**

La llegada de la democracia no implicó transformaciones inmediatas. Las *razzias* policiales y la persecución persistieron, especialmente hacia los jóvenes y hacia las expresiones culturales debido, por un lado, a la propia inercia represiva de los años previos y, por otro, a un doble pacto de gobernabilidad de la seguridad pública que se impuso en Argentina tras la salida de los militares del poder (Sain, 2002). Este doble pacto implicó la delegación del gobierno de la seguridad por parte de las sucesivas autoridades gubernamentales a las cúpulas policiales (pacto político-policial). Además, involucró el control de los delitos y, en especial de la criminalidad compleja, por parte de la policía a través de su regulación y su participación (pacto policial-criminal) (Sain, 2002). En este sentido, la policía se hacía presente en las habituales *razzias*, los jóvenes eran apresados e instados a portar documentos cuando transitaban o permanecían en el espacio público. No obstante, incluso cuando la represión persistió, la ciudad se presentaba más abierta para la experimentación que en los años previos; y los artistas

instauraron una micropolítica<sup>127</sup> de reunión y despliegue creativo a pesar de la persecución policial (Lucena y Laboreau, 2016). Al mismo tiempo, como mencionamos los jóvenes del *underground* desarrollaron estrategias más o menos conscientes para ocupar y crear espacios, muchas veces subterráneos, que permitieron de forma gradual sacar de la oscuridad a la producción artística y habilitaron la concreción de encuentros microsociales, que a menudo pasaban desapercibidos de la vista de las fuerzas policiales.

Los primeros espacios como el Café Einstein o el Stud Free Pub son recordados por muchos de los entrevistados como espacios de gran libertad. Esto vale tanto para quienes querían poner en escena sus ideas como para los espectadores-asistentes. La laxitud de normas y de estructuras disciplinarias en cuanto a la actividad artística abonaron un espacio propicio para la creación por fuera de los márgenes de las Bellas Artes y del teatro de corte tradicional o comprometido políticamente<sup>128</sup> que había copado la escena en la década previa. Este nuevo espacio fomentaba la creatividad tal como la concibe Becker (2018), liberada de los imperativos institucionales que constriñen la apertura de nuevas experiencias y procedimientos que dan lugar a la emergencia de formas inhabituales y novedosas en el campo del arte.

Al mismo tiempo, no solo los espacios resultaban improvisados y precariamente contruidos, sino que también, en las artes visuales, se apostaba por la búsqueda de nuevas formas de expresión colectiva sobre materiales poco nobles como el cartón, el plástico y la pintura para obra (Usubiaga, 2012). Sin embargo, esta persistencia creativa a pesar de —o gracias a— la precariedad material y sin fines de lucro aparentes fue vista por amplios sectores del público y la prensa como lo propio del arte *underground* y lo más genuino de la vanguardia. Esto permite comprender hasta qué punto “ser artista del *under*” comenzó a tener un peso simbólico inusual hasta entonces. En efecto, incluso artistas que se alejaban de esta categoría —por llegar a un público masivo y distanciarse del circuito en cuestión— reivindicaban un cierto “orgullo de ser *under*”, un accionar que será abordado en este capítulo con casos particulares.

---

<sup>127</sup> La micropolítica refiere a una analítica de la formación del deseo en el campo social. La cuestión micropolítica habla sobre las diferencias sociales más amplias (llamadas por Sueley Rolnik y Felix Guattari como molares) cuando se cruzan con la dimensión molecular. El cambio de lógica que establece estas diferencias sociales sucede en el campo de la micropolítica (Guattari y Rolnik 2013:181).

<sup>128</sup> Aquel teatro cercano a los idearios radicalizados propios del “teatro militante” de las décadas del 60 y 70 que había estado fuertemente vinculado a los proyectos de las organizaciones político—militares (Verzero, 2013)

Por otro lado, postulamos que, hacia finales de la década la cartografía *underground* desbordaba a los emplazamientos ocultos, encubiertos y precarios, para llegar inclusive a las instituciones y espacios comerciales. En efecto, “la movida *under*” como categoría comienza a ser considerada como lo “moderno y vanguardista” que incluso tendría un potencial valor en el mercado del arte. Al mismo tiempo, la revisión de gacetillas y suplementos conjugados con entrevistas nos permitió dar cuenta de un movimiento en el que el rock fue un importante hilo conductor de la conformación de un circuito *underground* durante la década. En este sentido, espacios nocturnos que originalmente se inauguraban con un perfil multidisciplinario, o incluso más vinculado al teatro y la experimentación, pronto incluyeron en sus programaciones recitales de rock de bandas con cierta trayectoria, pero también de grupos nuevos y poco conocidos. Así, el rock no sólo movilizó tipos de conducta y forjó estilos de opinión (Sánchez Troillet, 2019) sino que también dinamizó un modelo particular de ciudad que simultáneamente modificó a la forma de concebir a la música en general y a las expresiones creativas circunscritas al *underground* en particular.

Al mismo tiempo, lejano de los ideales bucólicos y pastoriles que habían dinamizado sus producciones desde los años 60, en los 80 el rock viró hacia espacios interiores como resultado de la represión de los procesos totalitarios y su inercia (Sánchez Troillet, 2020). De modo que su presencia fue creciente en espacios originalmente pensados como salas teatrales y bares culturales que habían sido concebidos para realizaciones ligadas a la poesía, la pintura en vivo, la performance, el teatro y la experimentación. En efecto, el rock debido a su poder convocante (Vila, 1985; Delgado, 2015; Sánchez Troillet, 2019), permitió que algunos espacios ideados para otros fines generaran ingresos económicos. Estos, alternaban en su programación noches de recitales (a menudo acompañados por grupos performáticos y pintura en vivo) mientras que el resto de los días de la semana la agenda se componía de: teatro, performance y otras formas de expresión que convivían de forma ecléctica. En suma, hacia mediados de la década florecieron espacios en el circuito *underground* que fueron protagonistas de cantidad de expresiones y que de forma gradual comenzaron a llegar a instituciones oficiales como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. En sintonía con este planteo, y si bien no abordaremos los espacios y los itinerarios de forma cronológica, es importante señalar que existieron 3 grandes momentos en la conformación de los espacios que se

guarecen bajo la categoría de *underground*. A su vez, asistimos a 3 grandes momentos<sup>129</sup> en la trayectoria de Batato Barea que permiten rastrear la identidad de esos espacios.

En un momento inicial, delimitado entre 1980 y 1983, primaron espacios clandestinos u ocultos y los encuentros en residencias particulares, mientras que los que surgieron como bares, tales como el café Einstein o espacios de acceso público eran corrientemente intervenidos por la policía y a menudo clausurados. Así, en esta primera etapa muchas de las reuniones y las fiestas de los artistas se daban en emplazamientos encubiertos o residencias privadas en donde comenzaban a fusionarse las artes escénicas, con la plástica, la poesía y de forma creciente la música. En cuanto a esta última, un hecho en particular implicó su creciente protagonismo en espacios del *underground*. Hacia finales de 1983 un conflicto entre los productores del “B.A. Rock” con las autoridades del estadio de Obras tuvo como consecuencia que no se realizaran recitales en este estadio, de modo que, gradualmente, el rock comenzó a hacerse espacio en teatros, bares y en la Avenida Corrientes (Fernández Bitar, 2012). Así como se constatará a lo largo del capítulo, poco a poco el rock comenzó a convivir e incluso a fusionarse con las artes escénicas. Al mismo tiempo, la anglofobia que despertó el nacionalismo bélico generó una creciente demanda de música en español que lanzó a la masividad al rock local, le borró los prejuicios negativos que cargaba y lo legitimó como «nacional». En este marco, la edición de discos se duplicó, si entre 1970 y 1981 se habían editado en promedio 30 por año, a partir de 1982, el número ascendió a más de 65. Esto favoreció la profesionalización de músicos y despuntó a la industria del rock (Sánchez Troilet, 2019:163) por lo que especialmente las bandas nuevas comenzaron a demandar espacios en donde presentarse y difundir su música.

En un segundo momento, el cual delimitamos entre 1984 y 1989, surgió una multiplicidad de espacios con un público amplio. Salas de ensayos o pequeños teatros albergaron a los artistas interesados en presentar sus propuestas creativas al tiempo que comenzaron a abrir bares culturales con el común denominador de que se emplazaban en espacios precariamente sostenidos y sus programaciones no se restringían a un solo tipo de expresión artística. Este aumento significativo de la cantidad de espacios culturales por un lado permite hablar de un circuito del *underground* propiamente dicho y, por otra parte, coincidió con la apertura democrática y con la explosión de bandas de rock producto del mencionado despunte de su industria y la creciente profesionalización de

---

<sup>129</sup> Ver mapas de los respectivos momentos en el Anexo de esta tesis.



bandas nuevas que demandaban locales en donde tocar (Fernández Bitar, 2012). Entre 1984 y 1985, se dio un punto de inflexión y los grupos nuevos inundaron los espacios del *under*, fundiéndose con otras formas de expresión. Así en este periodo, los sitios en donde realizar obras, ciclos de poesía, pintura en vivo y conciertos se multiplicaron; se fundaron al menos 5 bares emblemáticos del *underground*: El Parakultural, Cemento, Medio Mundo Varieté, Bolivia y la Esquina del Sol. Se puede decir que este es el período en el que más espacios alternativos se crearon, y con la particularidad de que la mayoría de ellos fueron fundados por artistas.

En el último periodo —el cual delimitamos entre 1990 y 1991— no se asistió al surgimiento de nuevos espacios, pero sí adquirieron mayor protagonismo los existentes. Además, en este momento las discotecas que hasta entonces mantenían un público exclusivo y selecto comenzaron a realizar espectáculos con artistas del *underground* y, simultáneamente, los centros culturales tradicionalmente vinculados a producciones y públicos de élite, galerías y museos pusieron un mayor énfasis en albergar a las producciones *underground*. Este doble movimiento, que representó el ingreso de dos espacios poco inusuales a la cartografía desbordada de la contracultura, dio cuenta de un elemento que ya había comenzado a asomar tímidamente hacia mitad de la década y que en este momento se evidenció con mayor claridad. Nos referimos a que los artistas del *underground* son vistos por las clases medias acomodadas y por los sectores pudientes como “los modernos” o “la avanzada”. Fue también en este periodo cuando se comenzó a conformar una categoría diferenciada y a menudo romantizada del *underground* asociado a lo nuevo y vanguardista. De la prensa extranjera se emularon e introdujeron terminologías como la de “movida *underground*” haciendo eco de la “movida madrileña”.<sup>130</sup> Así ciertas apropiaciones lingüísticas dieron cuenta de un paralelismo con otros movimientos contraculturales que se habían desencadenado previamente en

---

<sup>130</sup> A finales de 1985, en el número 254 de la revista *Pelo*, una nota se titulaba: “La movida Argentina”. En ella la reportera Española Cristina Aledo, escribía sobre su visita a Buenos Aires luego de haber vivido y experimentado, desde sus inicios, a la mentada movida madrileña. Además de marcar paralelismos entre ambas ciudades la periodista señalaba que la sensación de transformación que había vivido los comienzos del destape español era la que por entonces sentía pisando las calles de un nuevo Buenos Aires. Además, describía como se cruzaba el rock y el punk con otras expresiones artísticas “en el nuevo movimiento, la movida se dilata con cantidad de material y la estética de la villa se transfigura. El balance muy positivo (...) La ciudad sufre una metamorfosis”. Las asociaciones del *underground* porteño con la movida madrileña proliferaron con mayor frecuencia avanzada la década y los propios actores y la prensa comenzaron a hablar de “la movida *underground* de Buenos Aires”.

distintos países como los Estados Unidos, España e Inglaterra, todos los cuales con sus diferencias también se habían denominado *underground* (Kreimer, 2015).

### **3.2.1. Los espacios y los itinerarios**

Los espacios efímeros, a menudo precariamente sostenidos y algo encubiertos se distribuían especialmente en los populares barrios de: San Telmo, Constitución, Balvanera, Almagro, Palermo Viejo, Belgrano; también formaban parte de la cartografía de espacios e itinerarios ciertas instituciones oficiales ubicadas en la zona céntrica y más rica de la ciudad como el barrio de Recoleta. Su presentación física y distribución espacial, denotaba un fuerte deseo de expresión y de consumo cultural, en paralelo y a pesar de la intervención policial que persistió durante toda la década del 80. Además de los espacios *underground*, también adquirió importancia el acto de itinerar. Un artista podía presentar una obra de teatro en un sótano acondicionado para encuentros sociales y actividades artísticas, luego ocupar el lugar de espectador en un centro cultural oficial, y posteriormente realizar una intervención en la vía pública, recorriendo más de cinco espacios en una noche. En este sentido, agrupamos en tres a los espacios que conformaban los itinerarios de los artistas:

### **3.2.2. Los espacios del circuito alternativo**

Los espacios del circuito alternativo fueron la expresión de una juventud que necesitaba reinventarse al margen del sistema aún opresivo. Los jóvenes de este movimiento artístico que buscaba la liberación después de sufrir la represión, la censura y autocensura (como forma de autoprotección) durante los años del “Proceso”, se lanzaron a la recuperación de esa expresividad lacerada utilizando todo lo que tenían a su alcance (Constantin, 2006; Manzano, 2018; Lucena, 2016). La búsqueda de espacios en donde crear y consumir hechos artísticos fue parte de esta accionar liberador y vital que, paradójicamente, muchas veces se desplegó en sótanos y lugares ocultos. En palabras de la actriz María José Gabín, “salíamos del oscurantismo de la dictadura y nos metíamos en el sótano pero para crear una vida nueva” (Entrevista a María José Gabín, 2018). Es posible conjeturar, que la elección de dichos espacios subterráneos tuvo que ver con la inercia represiva que perduraba, pero también con la metáfora de volver colectivamente a la oscuridad para extraer de allí la luz que les demandaba esta nueva etapa.

El primer espacio público reconocido por los propios actores como del circuito alternativo fue el *Café Einstein* inaugurado en 1982, aún en dictadura, por Sergio Aisentein, Omar Chabán y Helmut Sigger. Se ubicaba en la Avenida Córdoba al 2547 (en la intersección de las avenidas Pueyrredón y Córdoba). Según señaló Chabán, hasta entonces, sólo había dos bares El Corralón donde Federico Peralta Ramos leía sus poemas, o el bar Seddon en San Telmo, a donde la juventud bohemia iba a escuchar tocar el piano. Tal como explicaron sus fundadores, la idea era hacer un bar tipo discoteca, sin embargo, un día llegó Daniel Melingo a proponerle hacer un concierto con su banda de rock Los Twist y presentar su disco *La dicha en Movimiento*<sup>131</sup> y así fue como el bar adoptó su perfil rockero y crecientemente multidisciplinario (en *Escenas de los 80, los primeros años*. Fundación PROA, 2011). Los Twist, dieron su primer concierto el 16 de junio de 1983, aún en dictadura militar, y fue un éxito. En las instalaciones del Einstein se realizaban, performances teatrales de pintores, poetas, cineastas escritores y se cruzaban allí, jóvenes artistas, amateurs, curiosos y los grupos rockeros más emblemáticos de la época como Soda Stereo, Los Twist, Los violadores, Sumo, Los Redonditos de Ricota, los Fabulosos Cadillacs, entre otros. Batato Barea no solo asistía como espectador a este espacio, sino que además realizó allí sus primeras performances junto con Katja Alemann y Omar Chaban. Según Sergio Aisentein el Café Einstein era un lugar necesario a comienzos de la década del 80.

Lo pienso como un lugar existencialmente necesario. En un determinado momento que se hacía irrespirable Buenos Aires. (...) Y entonces no había lugares que emergieran adonde la gente se pudiera agrupar y crear. Gente diferente, quizás, pero unidas por un sentimiento artístico o una verdad... Y el Einstein fue necesario en ese sentido, de reunión (Entrevista a Sergio Aisentein, 2016).

Asimismo, Katja Alemann señala que:

En el 81-82 yo ya estaba en pareja con Omar [Chabán] (...) él armó el Einstein. Pero nos empezó a pasar lo mismo que a todo el mundo, había *razzias* policiales se llevaban a todos. Y la gente dejó de ir (...) Entonces fue cuando a Omar se le ocurrió

---

<sup>131</sup> Se trató del disco debut de Los Twist y aquel que “le puso música a la democracia”. Producido por Charly García y editado en 1983 por SG Discos—Interdisc tuvo un rotundo éxito y se convirtió en uno de los principales propulsores de la “música divertida”. Si bien algunas de sus canciones como “Pensé que se trataba de cieguitos” hacían referencia a los años oscuros de la dictadura militar, lo hacían con humor y música para mover el cuerpo. La dicha en movimiento significó un parteaguas entre el sonido progresivo del rock argentino de los 70 y aquel que comenzaría a ganar protagonismo en los años 80, con bandas como Virus, Soda Stereo entre otros.

hacer las ollas populares con comidas raras, como la pizza con mandarinas y la gente empezó a venir de nuevo. Y ahí empezaron a tocar grupos como Los Twist, Soda Stereo (Entrevista a Katja Alemann, 2018).

El Einstein tempranamente inaugurado, resultó emblemático por las posibilidades que sus dueños brindaban a quien quisiera expresarse artísticamente, sin importar su experticia; pero también es recordado por la fuerte intervención policial. Las constantes *razzias* fueron denunciadas por Katja Alemann en el famoso programa televisivo Cordialmente dirigido por Juan Carlos Mareco en junio de 1983, cuando comenzaba a vislumbrarse la salida de los militares del poder con las elecciones en octubre del siguiente año. Sin embargo, incluso en los primeros meses de la democracia, las *razzias* y las clausuras no cesaron y esta fue la razón por la que, a pesar del gran caudal de gente que se reunía allí, el Einstein no logró permanecer más de dos años en funcionamiento.

*Stud Free pub* se emplazaba en un predio que había sido una caballeriza en la zona de Avenida del Libertador y La Pampa. Fue inaugurado en 1982 por tres socios: Claudio Izsak, Raúl Romeo y Carlos del Río. A pesar de ser un espacio precario y pequeño resultó, sin embargo, un punto de encuentro fundamental para el rock. Fue en el Stud Free Pub en donde tocaban Los Redonditos de Ricota y Sumo, Los Abuelos de la Nada, Soda Stereo, Charly García y Luis Alberto Spinetta entre otros y compartían la noche con bandas emergentes del rock. Además concurría más gente de la que este espacio podía albergar por lo que el local, que en un principio tenía una capacidad para 100 personas, pronto fue ampliado para recibir a 450 asistentes. Batato Barea fue parte de este espacio como espectador, pero también como actor en aquellas noches en las que el teatro y la performance se fusionaban con el rock. Los Peinados Yoli, el primer elenco de Barea, realizaba números con la banda Biorsi. El compositor y guitarrista de la banda Tito Losavio recuerda que: “Hacíamos *shows* en conjunto con Los Peinados Yoli. Ellos, todos pintados, hacían unas performances que eran buenísimas” (Entrevista a Tito Losavio en *STUD FREE PUB. Una buena historia*, 2019). Por otro lado, una de las noches más emblemáticas fue aquella en que, durante la Guerra de Malvinas, Luca Prodan, cantante de Sumo, se puso un colador de fideos en la cabeza y afirmó: “tengo un colador en la cabeza porque las Malvinas son italianas y los tanos van a venir a bombardear con fideos” (Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia *op. cit.* p.45). La anécdota se destacó por el reciente retorno a Inglaterra de Stephanie Nuttal (baterista de Sumo de origen inglés) por miedo a las represalias, y por el tono burlesco con el que Luca refirió al conflicto bélico en curso.

El Stud Free Pub cerró sus puertas en 1985 con “La fiesta del desalojo”, un show en el que tocaron cantidad de bandas. Según la revista *Pelo* se destacó la participación de Charly García quien realizó una histórica versión de *Demoliendo hoteles* junto a Gustavo Bazterrica, Reinaldo Rafaelli y Oscar Moro.

***La Esquina del Sol*** se ubicaba en Guatemala y Gurruchaga. Inaugurado en 1984, con el comienzo de la democracia, fue uno de esos lugares pioneros en donde se realizaban conciertos de rock y gestaban performances y otros espectáculos. Batato Barea junto con su elenco Los Peinados Yoli presentaba allí sus números de forma frecuente, pero también realizaba, en este espacio, sus unipersonales y otros números con Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta. Otros artistas que compartieron escenario en La Esquina del Sol fueron: Las Gambas al Ajillo, Los Melli, Los Vergara, Geniol con Coca, Vivi Tellas, Fernando Noy y Enrique Symms con sus monólogos. También pasaron por este espacio cultural rockeros como: Charly García, Fito Páez, Luca Prodan, Soda Stereo, Viuda e Hijas de Roque Enroll, Fabiana Cantilo, Claudia Puyó, Celeste Carballo, Los Redonditos de Ricota, Metrópoli, Los Abuelos de la Nada, Memphis La Blusera, Horacio Fontova, entre otros.

***Taxi Concert:*** A pesar de ser un espacio marginal dentro del circuito de los espacios más transitados del *underground* (por su lejanía respecto del resto), este bar adquirió a mediados de los 80, un notable protagonismo. Taxi Concert fue inaugurado con la llegada de la democracia; se emplazaba en el barrio residencial de Belgrano en la intersección de las calles Cuba y Blanco Encalada, y fue adquiriendo visibilidad gracias a la inercia de la actividad artística. Un caso ilustrativo es el del elenco punk-performático: Los peinados Yoli, —del que Barea fue parte— que comenzó a realizar sus presentaciones en Taxi Concert cuando aún no era demasiado frecuentado. Poco a poco, bandas de rock reconocidas, tales como Los Redonditos de Ricota o Sumo, comenzaron a tocar allí y el grupo performático ganó visibilidad gracias al creciente público que arribaba al lugar para ver a sus bandas preferidas. Así, se evidencia como la circulación de artistas con diferentes niveles de consagración, facilitó que estos espacios ganaran popularidad, a la vez que nuevos artistas se armaran de público.

***Oliverio Mate Bar*** Inaugurado a mediados de los 80, fue otro de los primeros espacios en donde los artistas realizaban esporádicamente acciones creativas,

especialmente vinculadas a la poesía, el teatro y la música popular. En este oculto emplazamiento ubicado en un subsuelo<sup>132</sup> en la intersección de las calles Sarmiento y Paraná era posible tomar mate amargo en las mesas mientras se disfrutaba de un espectáculo. Allí Barea presentó cantidad de obras junto con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese tales como *El Banquete Teatral* – el mismo que luego realizó en Medio Mundo Varieté—, o el espectáculo *Las coperas* del trío de actores.

*El bar Cemento* fue inaugurado en junio de 1985, por la actriz de teatro y televisión Katja Alemann y el actor y performer Omar Chabán. Se emplazaba en la calle Estados Unidos 1238 en una playa de estacionamiento alquilada, donde montaron este espacio construido enteramente de cemento alisado, materialidad de la cual deriva su nombre. Según cuentan los precursores de este proyecto, su simpleza se vinculaba con la intención de abrir un lugar para la creación, en donde no hubiera distracción ornamental. Aunque fue concebido originalmente como un espacio para la experimentación artística y la performance, las gestiones económicas habrían llevado a incluir recitales de rock en la programación. Katja Alemann recuerda que:

Fue una locura, hacer semejante obra en un lugar alquilado. Mi sueño y mi idea era que con todos mis amigos artistas tuviéramos un lugar grande en donde todos pudiéramos hacer. Ese era el ideal, aunque después por cuestiones más bien económicas viró más hacia el rock (Entrevista a Katja Alemann, 2018).

La actriz también recordó que cuando las bandas empezaban a tener demasiado público y se iban a tocar a otros lados Omar Chabán armaba festivales con bandas intermedias (Levington, 2020). De este modo los grupos que recién comenzaban o aquellos que tenían una corta trayectoria, tenían un lugar para tocar y lograr reconocimiento. Al mismo tiempo, el rock, por su alto poder convocante, permitió sostener económicamente al espacio, aunque muchos de los entrevistados recuerdan que Omar Chabán siempre daba una fecha al artista o grupo que se quisiera presentar, fuera o no reconocido. Con frecuencia Cemento generó a sus dueños pérdidas económicas, pero no desistieron de mantenerlo ya que, según afirmaban, se trataba de un proyecto personal y no de un negocio. Más aun, un conflicto —que también pudimos identificar en otros de los espacios del *underground*: como en el Parakultural y en La Esquina del Sol— fue el

---

<sup>132</sup> En el piso de arriba se ubicaba “La oreja” un bar en donde se interpretaba principalmente jazz.

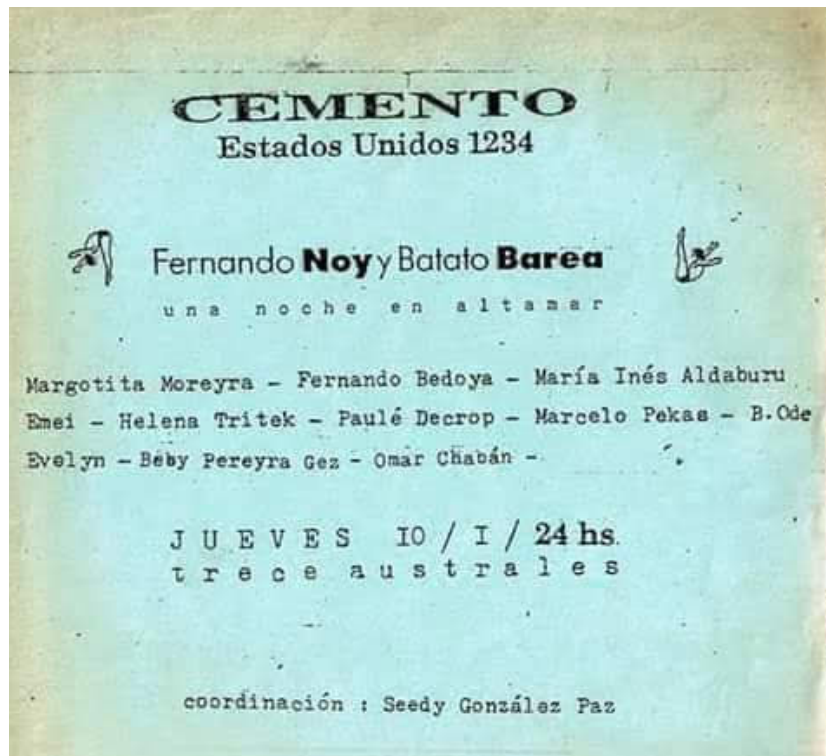
malestar de la gente del barrio por el ruido y la congregación de jóvenes en las veredas de este local nocturno. Los vecinos de la zona llegaron a manifestarse para pedir por la quita de Cemento. Esto impulsaba las habituales visitas y clausuras de la policía. Si bien, Cemento inauguró ya transcurridos 3 años de democracia, de igual manera recibía *razzias* policiales y resultaba frecuente que los jóvenes fueran detenidos al salir.



Foto de registro casero. Autor y fecha desconocida.

A pesar de mantener una programación muy variada (performance, pintura, teatro y música) Cemento se convirtió, hacia los años 90, en un ícono del rock, hasta su cierre en 2004, tras el trágico incendio de Cromañón, otra discoteca que también había inaugurado Omar Chabán.

Cemento fue uno de los espacios más emblemáticos del *underground* de los 80. Allí Batato Barea realizó gran cantidad de números unipersonales o acciones colectivas. Al comienzo en la discoteca se realizaban “días de performances” en los que Batato Barea participaba con sus unipersonales, pero también realizaba presentaciones colectivas.



Gacetilla de difusión 'Una noche en alta mar', 1986.

Un evento trascendental poco tiempo después de la apertura de Cemento, fue la gran performance del 9 de julio realizada por Katja Alemann, Chamé Buendía y Batato Barea, en la que la actriz desnuda protagonizaba a la madre patria. Ingresaba en un mateo mientras los dos actores sostenían sus cadenas y cantaban el Ave María. Según Alemann esta performance que, como se constata en los registros, contó con una audiencia multitudinaria, representaba un momento inaugural que probaba que con el retorno de la democracia los jóvenes y especialmente los artistas eran quienes tenían a cargo sentar las bases para un nuevo modelo de país (Entrevista a Katja Alemann, 2018). Cabe señalar que el hecho de que la actriz convocara a Barea a realizar esta puesta en escena implicó un acontecimiento consagratorio para Barea y, además, expresó el lugar crecientemente protagónico que el actor comenzaba a tener en el mundo artístico.

El *Espacio Bolivia*, ubicado en la calle México al 300, fue inaugurado por Sergio De Loof en 1989. En este espacio, Barea realizó cantidad de puestas en escena. Decorado con una glamorosa parafernalia en colores fluorescentes y una estética *trash* rococó, Bolivia era una suerte de living ambientado por su fundador quien aseguró en una entrevista que el bar era considerado una respuesta a la discoteca Cemento a donde, según afirmaba, no los dejaban ingresar. “En Bolivia nos vestíamos de colores fluorescentes,



verde cotorra, rosa chicle. Había vino de damajuanas, comida, y nada de vómitos (...)” (Sergio De Loof en Noy, 2015). Como apunta Daniela Lucena (2019) este bar conjugaba una estética de la precariedad y una contraestética vestimentaria que delinearon su impronta singular. De manera que el caso de Bolivia permite vislumbrar ciertos modos de diferenciación en la ornamentación de los espacios nocturnos del *under*, en las opciones de consumo que brindaban y en el público al que buscaban atraer y que los distinguía de los demás. Más aún, una particularidad de este bar es que además de la barra de tragos, ofrecía comida a precios populares. Los habitués también podían cortarse el pelo en el entrepiso y algunos días, los artistas vendían sus propios trabajos: carteras, collares y ropas colgadas como en una boutique (Lucena, 2019:3).

Además, este espacio fue un importante reducto punk. Allí la banda Geniol con Coca ofició la primera misa punk. Una ceremonia que terminó con un camión celular en la puerta del cual bajaron una gran cantidad de policías que se metían entre la gente, mientras esta respondía con un grito del hit de Comando Suicida: “Yuta, yuta, yuta hija de puta” (Noy, 2015). Si bien, a diferencia del Café Einstein, Bolivia fue inaugurado ya en democracia, la represión y las *razzias* policiales continuaban. Sin embargo, Sergio de Loof señaló que con el tiempo el público de Bolivia cambió, en tanto viró hacia un lugar de moda al cual asistían personalidades como Susana Giménez, los dueños de la revista *Gente* y de otras de moda del momento. La transición “de la damajuana al champagne” —como la describe De Loof— fue un proceso experimentado por distintos espacios del *under* hacia finales de la década. En efecto, estos comenzaron a atraer a un público mayor de zonas centrales de la escena artística, producto de una exponencial popularidad de “la movida *underground*” crecientemente percibida como vanguardista.

*El Centro Parakultural* se emplazaba en la calle Venezuela 336. En 1984 el espacio, había sido alquilado por Horacio Gabín y Omar Viola para ser utilizado únicamente como sala de ensayos y para dar clases de mimo. Había funcionado allí el Teatro la Cortada. En sus comienzos el Parakultural era un viejo sótano de la época colonial abandonado e inundado que hubo que acondicionar con el trabajo de los artistas. Allí ensayaban Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Las Gambas al Ajillo, Los Melli, entre otros y también se realizaban milongas clandestinas. Sin embargo, la inercia del lugar y la inclusión de gente a los ensayos llevaron a su posterior apertura al público, sobre el que Omar Viola expresaba:

En el Parakultural, el límite no quedaba claro. Porque como el público veía que a veces podía actuar, a la segunda botella de vino todos querían subir al escenario. Solía haber más gente arriba que abajo. (...) La gente tomaba al “Para” como sinónimo de libertad absoluta, como si ahí no les pudiera pasar nada. A veces se mezclaba la señora del tapado de piel y el punk con cresta. (Omar Viola en: Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia, 1991)

La cita deja entrever la efervescencia de aquel lugar y la búsqueda de expresividad y distensión de quienes asistían a él. La escena que ilustra esta primera etapa del Parakultural refiere a una de las habituales *razzias* policiales mientras Barea realizaba una puesta en escena. Luego de llevar detenidos a los actores, la policía comenzó a apresar a las personas del público. Finalmente, nadie comprendió como Barea había logrado escapar con una bandeja llena de vasos y esconderse en unos recintos del fondo del oscuro local en el cual, según explica Omar Viola, había túneles que conectaban con el colegio Nacional Buenos Aires, con el convento Santo Domingo y con la zona de la Casa Rosada (Entrevista a Omar Viola, 2015).

A pesar de las *razzias* policiales, el Parakultural congregó a jóvenes de diferentes disciplinas artísticas y grupos de pertenencia urbana sin consignas establecidas, pero también se presentaban allí artistas consagrados en el circuito nacional e internacional del arte. Esta apertura habilitó la existencia de fluidos intercambios entre actores de distintas zonas del campo artístico. El diario *La Razón* publicaba el 12 de julio de 1986 “...el artista plástico Pérez Celis inaugura una muestra de sus obras más recientes. Neoyorquino adoptivo desde hace tres años Pérez Celis decidió “salir del círculo de las galerías de arte” —simples museos— para exponer en un sitio al que suelen acceder jóvenes. Y este es precisamente el centro Parakultural. Pérez Celis se vio seducido por el charme de ese sótano húmedo aceptando gustoso presentar sus obras (...) Pero también acudirán los punks, los marginales, los junkies, para no entender a Pérez Celis y reírse de los que dicen entenderlo con una sonrisa que destila moscato” (Figueras, Mario. Diario *La Razón*, 12 de julio de 1986). Como en los otros relatos evocados, este observador contemporáneo señaló cómo los diferentes niveles de consagración de los artistas quedaban “suspendidos” por un lapso dentro de este espacio, e incluso a menudo se abordaba con humor la existencia de jerarquías dentro del escenario artístico.

Además de los *shows* unipersonales, desde 1987 Batato Barea realizó en el Parakultural numerosos espectáculos junto a Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta. Al mismo tiempo, resultaba habitual que compartieran la taquilla de la noche con grupos como Las Gambas al Ajillo – elenco compuesto por Alejandra Flechner,

María José Gabín, Verónica Llinás y Laura Markert—y con otras bandas de punk y rock. Según señala María José Gabín, Omar Viola hizo que todo fuera más fácil para los artistas, porque el Parakultural estaba siempre abierto, no sólo para la realización de los *shows* más diversos, sino también para que los actores pudieran ensayar sin costo y sin constricciones. Sin embargo, libertad y precariedad representaban dos caras de la misma moneda, ya que la falta de recursos y la fragilidad edilicia exponían a los asistentes a riesgos y accidentes. Las integrantes de Las Gambas al Ajillo refieren en sus testimonios a la noche en que estaban ensayando allí y un pedazo de techo se desmoronó a su lado (María José Gabín, 2001). Si bien el desafortunado hecho no causó daños físicos, dio prueba de los riesgos a los que se sometían los artistas —y el público— al realizar su labor creativa en los sitios en donde esto era posible. Por otro lado, el accidente también puso en evidencia que las fuerzas policiales se hacían presentes exclusivamente con fines represivos mas no para garantizar un control sobre el estado edilicio y el cumplimiento de las normas de seguridad. El Parakultural cerró sus puertas en junio de 1990, cuando sus fundadores no consiguieron la renovación del contrato de alquiler.

*Medio mundo Varieté* fue un mítico bar en la zona de Congreso al que se accedía por una escalera angosta. Se ubicaba en Avenida Corrientes 1872 y fue inaugurado por Leandro Rosati y la actriz Dalila en 1985. Este espacio, considerado un enclave del *underground* de la época, combinaba la pista de baile con la intervención teatral, musical y audiovisual. En esta mítica guarida, Batato Barea coordinaba los famosos espacios de experimentación a los que llamaba “Banquete Teatral”, los lunes a las 22 horas que reunió a las más variadas expresiones artísticas. Fue también un reducto donde bandas de rock ascendentes como Fricción y Clap hicieron sus primeros *shows*.

La Discoteca *Paladium* fue conocida como la más glamorosa de la época. Si bien no fue pensada como un espacio de arte, gran parte de los artistas del *underground* presentaban allí sus obras, números teatrales y *shows* rockeros. Con una ubicación céntrica —en la calle Reconquista 945— la discoteca Paladium fue un lugar de encuentro importante. No obstante, durante sus primeros años siguió el patrón de las discotecas exclusivas. Se reservaba el derecho de admisión por lo que su público era más acotado que en otros de los espacios mencionados. En efecto, algunos entrevistados recuerdan que, en sus inicios, a Batato Barea no lo dejaban ingresar. Él ya había comenzado a vestirse con ropas de mujer y a experimentar con su imagen y esto no era bien recibido

por el local. Sin embargo, pronto comenzó a presentar en este espacio sus números y a participar de eventos colectivos. Este giro coincide con el hecho de que de forma creciente Paladium comienza a albergar recitales de rock y propuestas de artistas del *underground*. En 1986 el Diario *La Razón* publicó una nota titulada “Banda de producción independiente, aclamada por la juventud en sus recitales”. La nota que incluía el testimonio del Indio Solari en el que el rockero afirmaba:

Lo nuestro empezó con un grupo de amigos hace doce años. (...) Para nosotros la producción independiente y haber podido llegar a Palladium (sic) forman parte de logros que nos reconfortan. Además, tenemos la ventaja de un público seguidor. El público mismo son los Redonditos de Ricota (Banda de producción independiente, aclamada por la juventud en sus recitales. Diario *La Razón*. Lunes 29 de diciembre de 1986)

La nota que daba cuenta de que espacios como Paladium y Cemento eran los elegidos por aquellos grupos que ya habían logrado posicionarse en el escenario artístico. Sin embargo, el periodista apuntaba que el público de la banda no sólo era diverso, sino que también representaba al *underground* como una categoría heterogénea en términos identitarios, que también encarnaba a “lo moderno” y cristalizaba la idea de artistas que no buscaban un éxito masivo ni un lucro excesivo producto de la fama, sino que perseguían aquel encuentro festivo con su público. De modo que el periodista presentaba una categoría algo idealizada del *underground*, también compartida por el Indio Solari:

Su campo [el de Los Redondos] es el *underground* indiscutible, y entre los deseos de siempre estos chicos quieren seguir con la simpleza que los caracteriza (...) Jóvenes de pelos largos, otros con cortes punks, un puñado de heavies, y gente de todo tipo se sienten identificados con la entrega musical que les ofrece el grupo en cada presentación. Una pluralidad de manifestaciones de la gente “ricota” apuntala la vigencia, el estilo y las “buenas ondas” de la banda (Rubén Omar Scollo. Diario *La razón*. Martes 30 de diciembre 1986)

De manera que, gradualmente, Paladium, comenzó a alojar a las expresiones del catalogado *underground* en un amplio abanico disciplinar que va desde el rock a la performance. En el próximo capítulo retomaremos la trascendental experiencia de Museos Bailables en 1989, singular por su carácter multimedial que reunió a artistas visuales, actores y performers, músicos, fotógrafos y simples cultores del cuerpo, en un evento que ironizaba el lugar sublime —de espectadores simplemente receptivos— del museo proponiendo un evento de variadas expresiones creativas al interior de la discoteca.

Por su parte, la discoteca *Pinar de Rocha* inauguró en los años 60 en Ramos Mejía, en el oeste del Gran Buenos Aires, y fue ganando popularidad desde entonces. Durante los años 80, peregrinaban allí jóvenes tanto de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como de todo el Conurbano Bonaerense. En esta discoteca tocaban famosas bandas de rock como Soda Stereo, Lo Redondos y artistas y performers como Los Peinados Yoli y Las Bay Biscuit, sólo por mencionar algunos de ellos. Cabe señalar que muchos de los actores del *underground* se presentaban en esta discoteca y generaban sus principales ingresos en estos locales bailables. En relación a este punto, el actor Tino Tinto, miembro de Los Peinados Yoli explicaba que: “Con Los Peinados Yoli en el 85, 86, 87, 88 estuvimos haciendoshows. Teníamos discotecas a donde llamábamos el lunes y nos confirmaban si el fin de semana teníamos *shows*. Íbamos a Pinar de Rocha y cobrábamos bárbaro” (Entrevista personal a Tino Tinto, 2017). Así, se evidencia como los espacios bailables que formaban parte de los itinerarios no sólo ampliaban la circulación sino que también permitían generar ingresos a los nuevos artistas.

### **3.2.3. Los primeros 80 y los “otros espacios”. Itinerarios y recuperación del espacio público**

Los bares y discotecas hasta aquí mencionados coexistieron con otros espacios que habían cobrado vida aún durante la dictadura militar. Estos últimos funcionaron como lugares de encuentro de los artistas, aunque tuvieron una visibilidad reducida. Lo cual, en algunos casos, se debió a la recurrente intervención policial<sup>133</sup>, aunque en otros se trataba de sitios cuyo protagonismo en el circuito alternativo fue fluctuante y estaba sujeto a la emergencia de nuevos puntos de encuentro.

También fueron parte de estos “otros espacios” residencias particulares, acondicionadas para fines artísticos o culturales y como lugares de encuentro y discusión. Tal fue el caso del Espacio Giesso, en el barrio de San Telmo, situado en la residencia particular de Osvaldo Giesso.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> La confrontación entre tribus urbanas con identidades diferenciadas resultó frecuente en este período y hasta entrados los años 90. Punkis, skinhead, rockeros entre otras tribus urbanas se confrontaban afuera de los espacios del mentado *underground*. La demarcación identitaria implicaba violencia y disturbios. Es posible conjeturar que estas confrontaciones se vinculaban a las dificultades de poder mostrar un estilo propio en los años dictatoriales y con la repentina posibilidad de poder darle visibilidad. Sin embargo, estas riñas provocaban las quejas de los vecinos y la intervención de la policía que encontraba en estas peleas una coartada perfecta para intervenir y clausurar espacios.

<sup>134</sup> Poco después, en 1983, Osvaldo Giesso, ocupó el cargo de director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hecho que será retomado al final de este capítulo.

En el período —que nosotros clasificamos como etapa 1 — entre finales de la dictadura militar y comienzos de la democracia, había pocos espacios culturales en la ciudad ya que el estado de sitio y las constantes *razzias* policiales desalentaban las reuniones. Una excepción, tuvo lugar en 1979 cuando de manera clandestina abrió sus puertas El sótano, un lugar de encuentro, actividad artística y militancia. Se ubicaba en la esquina de las calles Defensa y Pasaje San Lorenzo del barrio de San Telmo, la dirección exacta era pasaje San Lorenzo 391. Éste fue un espacio fundado por Martha Ferro militante del Partido Socialista de los Trabajadores (partido fundado en 1972 por Nahuel Moreno, de orientación trotskista) quien regresó a la Argentina, luego de una larga estancia en Nueva York. En 1976, con el Golpe de Estado y frente a la persecución y desaparición de tres compañeras, el Sótano cerró sus puertas y recién fue reabierto hacia finales de los años 70.

En este momento las actividades culturales que se desarrollaron fueron múltiples obras de teatro y de títeres, proyección de películas, danza y música siempre incluyendo al debate y la discusión posterior. La actividad de El sótano duró hasta entrados los años 80 siempre atravesada por la tensa relación entre la militancia trotskista y el movimiento de lesbianas y gais (Flores, 2015). Asimismo, entre 1978 y 1981, el artista Rafael Bueno organizó en su casa el Café Nexor un espacio experimental en la calle Riobamba 959. Allí se reunían para conversar sobre temas de arte y política. Poco tiempo después, un vecino le brindó libre acceso al sótano del lugar contiguo a donde habitaba (y realizaba el Café Nexor). Este subsuelo húmedo y oscuro al que llamó La Zona fue habilitado por Bueno para reunirse a pintar con amigos. Allí asistían artistas como Alfredo Prior, Armando Rearte, el Grupo Loc-Son (integrado por Guillermo Conte, Rafael Bueno y Majo Okner), entre otros. En este periodo los artistas del Trio Loc-son no solamente se reunían en La Zona, sino que también los jueves realizaban pintura en vivo en el Café Einstein:

Porque con Conte, Majo, teníamos un trio que se llamaba Trio Locson. Que pintábamos también plásticos enormes, de acá hasta allá (y señala unos 4 metros) y pintábamos de atrás y de adelante e íbamos tapando el plástico. Y adelante nuestro hacían espectáculos Omar Chabán, Katja Alemann, Sergio Aisentein y bandas de Rock. Ahí salió Sumo, Los Twist, Soda Stereo, había unos que se llamaban SOS y creo que al final Ataque 77 también. Todos chicos... Y tocaban ahí delante de nosotros los jueves, alguno tocaba el bandoneón. En realidad, el espacio del Einstein era más fuerte que La Zona porque además era un bar. Nosotros no servíamos nada (Entrevista a Rafael Bueno, agosto de 2016).

A la vez que el testimonio muestra cómo desde el comienzo la esfera de producciones artísticas en residencias privadas y en espacios habitados como comerciales tenían notable interacción también da cuenta de que los artistas y el público se fusionaban en un mismo todo. En este sentido, los soportes y la materialidad propiciaban la interacción y la fusión con las otras experiencias creativas que tenían lugar en aquel espacio. En efecto, el plástico en gran formato —que utilizaban como lienzo— también les permitía interactuar entre ellos, con los otros artistas y con el público, distanciándose de la tarea introspectiva de la pintura de caballete.

Estas y otras residencias particulares fueron espacios de encuentro, producción y difusión de ideas durante la década del 80, y a menudo surgieron de manera no premeditada. El modo casual en que emergieron estos puntos de reunión los vincula a los espacios heterotópicos descritos por Lefebvre (1970) como aquellos que surgen espontáneamente en un momento de irrupción en el que confluyen intereses cuando diversos grupos ven posibilidades de acción colectiva para crear algo radicalmente diferente. De aquí devine su potencialidad (Harvey, 2013). En efecto, dicho impulso de acción y creación habilitó también apropiaciones de instalaciones edilicias en desuso que devinieron epicentros de colaboración y encuentros artísticos. Este fue el caso del Edificio Marconetti ubicado en la calle Paseo Colón, frente al Parque Lezama, que tras ser abandonado por su dueño —un conde italiano— fue nuevamente habitado por *okupas* y posteriormente por artistas como el músico Miguel Abuelo, o los pintores Liliana Maresca y Daniel Riga, entre otros.<sup>135</sup>

Por otro lado, especialmente entre 1984 y 1987, algunos colectivos artísticos recuperaron el espacio público de forma experimental. Un ejemplo de ello es La Organización Negra surgida en 1984 como un colectivo estudiantil y crítico a la representación política (González, 2015). Este grupo tomó las calles con sus potentes acciones artísticas en absoluto festivas hasta 1987.<sup>136</sup> En sus performances, las huellas de violencia resultaron metáforas de lo irresuelto y lo insepulto, delineando con su crítica al pasado reciente una potente excepción respecto del tinte alegre de otras producciones escénicas del *underground*.

---

<sup>135</sup> El movimiento *Okupa* agrupa diferentes ideologías y sus acciones representan un gesto de protesta política y social contra la especulación y en defensa del derecho a la vivienda.

<sup>136</sup> Malala González (2015:155) señala que desde 1987 se da una resemantización de La Organización Negra por la que el grupo se trasladó del espacio público a la discoteca Cemento. En dicho espacio funcionaron como teloneros de distintas bandas de rock y se fusionaron con las expresiones artísticas que tenían lugar en ese espacio.

Así, la calle, las plazas, los subterráneos, clubes y hasta el registro civil, fueron importantes protagonistas de los cruces artísticos más variados. El grupo El Clú del Claun, realizaba sus números de clown en distintas plazas de la ciudad, invitando al público a ser parte de sus números.

En una entrevista Guillermo Angelelli explica que:

Teníamos muchas ideas. Hicimos en algún momento un casamiento falso gay en el registro civil, en el 86, no existía ni la idea de la posibilidad de que eso pudiera llegar a existir algún día. Pero era una cosa de laboratorio experimental... había gente esperando otros matrimonios ese día. Teníamos como público a la gente que pasaba. Y era un suceso, el suceso de la calle en sí. Esto de que empezaran a pasar cosas en la calle, cuando hacía poco tiempo estaba prohibido que se reunieran más de dos personas en la calle. Así que fue todo un evento para la gente y para nosotros. (Entrevista a Guillermo Angelelli, 2016).

Asimismo, la actriz Cristina Martí, quien formó parte del emblemático Clú del Claun, explica que:

En 1983, teníamos un número cada uno y empezamos a hacerlo en la calle y en ese momento tampoco nadie trabajaba en la calle. Era totalmente novedoso, la gente había que educarla, porque veníamos de la dictadura y hasta hacía poquísimo las congregaciones de gente estaban prohibidas eras penado o eras desaparecido (Entrevista a Cristina Martí, 2011).

En suma, en este nuevo contexto político la ciudad adquirió mayor apertura y los artistas rápidamente procuraron volver a experimentarla, incursionando en prácticas creativas provocadoras y desafiantes.

### **3.2.4. Los espacios oficiales**

De manera gradual, el regreso de la democracia habilitó la posibilidad de que las instituciones culturales comenzaran a funcionar según sus propios lineamientos internos. Además, estas se vieron favorecidas por la implementación de una política de ampliación del público que tenía acceso tanto a la producción como al consumo de los bienes culturales. Así, algunos espacios de Buenos Aires que habían sido ocupados tradicionalmente por las elites porteñas, como por ejemplo el barrio de Recoleta, se volvieron escenario de producciones artísticas que no se ajustaban a los cánones de las “Bellas Artes” o considerados de la “alta cultura”. Esta reconfiguración simbólica y material de los espacios culturales oficiales implicó su creciente protagonismo (Usubiaga, 2012).



Entre ellos podemos mencionar al Centro Cultural San Martín, el cual en ese momento llevaba el nombre de Complejo Teatral San Martín y estaba administrado por la Municipalidad de Buenos Aires, ofreciendo un amplio espectro en su programación destinada para un público también heterogéneo. Allí se presentaban mesas redondas, actividades vinculadas al teatro, la literatura, las artes plásticas, la música y el cine. Como mencionamos en el primer capítulo de esta tesis, en su dirección, se destacó una continuidad notable del periodo dictatorial: la presencia de Kive Staiff en la dirección del Teatro Municipal General San Martín. La gestión de Staiff en esta etapa democrática, que se extendió hasta 1989, alternó rasgos de un teatro de alto nivel estético, cosmopolita y con una concepción didáctica del hecho teatral que le rinde culto a la originalidad (Rodríguez en Pelletieri, 2001). Con Kive Staiff al frente de dicha institución se configuró un sistema cuyas características más relevantes serían el manejo limitado de la utopía de la modernidad, el progresismo ideológico, la concepción del teatro como hecho didáctico, el cosmopolitismo y el culto a la originalidad (Rodríguez en Pelletieri, 2001, p. 383). Sin embargo, la segunda gestión de Staiff recogió el guante también de los reclamos que había visibilizado Teatro Abierto y, en esos años, puso en escena un mayor número de obras de autores argentinos contemporáneos, respecto a las gestiones anteriores.<sup>137</sup> También hizo posible el estreno de obras proscritas aunque los clásicos siguieron ocupando el lugar central (Pelletieri, 2001).<sup>138</sup>

Sin embargo, el Centro Cultural San Martín, también tuvo particular relevancia en los primeros años democráticos. La crítica cultural reconoció en las actividades que tuvieron lugar allí el germen de lo que, en su mirada, debían ser las políticas culturales de la democracia. En palabras de Beatriz Sarlo:

---

<sup>137</sup> Algunas de ellas fueron *Periferia* de Oscar Viale, *Primaveras* de Aída Bortnik, *No hay que llorar* de Roberto Cossa, *El Silicio del Olvido* o *El retrete real* de Bernardo Carey, *Pericones* de Mauricio Kartún y *¡Arriba Corazón!* de Osvaldo Dragún (Suárez y Manduca, 2020:119).

<sup>138</sup> Por su parte, el Centro Cultural San Martín, sobre el que no nos detendremos detalladamente, también tuvo particular relevancia en los primeros años democráticos. En palabras de Sarlo: “En esta nueva etapa, el Centro Cultural ha girado de la calle Corrientes (la calle popular, pero también intelectual) hacia Sarmiento, la que simbólicamente evoca a su público popular (...) He podido experimentar personalmente que esta verdadera mezcla de discursos y propuestas apela a un público fluctuante de varios centenares de personas, que discuten y se informan en el hall de entrada sobre si les conviene primero asistir a la mesa redonda para luego combinar el horario del cine o vociferar frente a una propuesta de vanguardia, expresando su adhesión o su disgusto. El Centro Cultural, además, ha trasladado algunas de sus programaciones a las cárceles de la ciudad, ofreciendo talleres literarios y teatrales. Participando en mesas redondas, pude comprobar cómo entraba en nuestras salas la música que un grupo de rockeros tocaba en el hall de al lado. Esta mezcla de sonidos representa, en realidad, la mezcla que caracteriza a este complejo cultural: espacio de libre circulación de culturas que habían permanecido en los márgenes y de las que habían participado, durante estos siete años, minorías muy reducidas” (Sarlo, 1984, p. 81).

En esta nueva etapa, el Centro Cultural ha girado de la calle Corrientes (la calle popular, pero también intelectual) hacia Sarmiento, la que simbólicamente evoca a su público popular (...) He podido experimentar personalmente que esta verdadera mezcla de discursos y propuestas apela a un público fluctuante de varios centenares de personas, que discuten y se informan en el hall de entrada sobre si les conviene primero asistir a la mesa redonda para luego combinar el horario del cine o vociferar frente a una propuesta de vanguardia, expresando su adhesión o su disgusto. El Centro Cultural, además, ha trasladado algunas de sus programaciones a las cárceles de la ciudad, ofreciendo talleres literarios y teatrales. Participando en mesas redondas, pude comprobar cómo entraba en nuestras salas la música que un grupo de rockeros tocaba en el *hall* de al lado. Esta mezcla de sonidos representa, en realidad, la mezcla que caracteriza a este complejo cultural: espacio de libre circulación de culturas que habían permanecido en los márgenes y de las que habían participado, durante estos siete años, minorías muy reducidas (Sarlo, 1984, p. 81)

De este modo el Centro Cultural San Martín fue testigo de una creciente democratización a su interior, reflejada no solo en las obras que albergó durante esos primeros años, sino también en el público diverso que asistía a sus instalaciones y el potencial de irradiación cultural del que fue epicentro.

Por otro lado, el edificio del Centro Cultural Ricardo Rojas emplazado en Avenida Corrientes 2038, había sido, durante los años 70, sede del Centro de Estudiantes de la Facultad de Medicina hasta que fue expropiado por la última dictadura militar. Con el regreso de la democracia fue devuelto a la Universidad de Buenos Aires, en un estado poco apto para ser utilizado. Por esta razón algunos artistas se encargaron de acondicionarlo a medida que lo ocupaban para ensayos, ciclos de poesía, teatro y exposiciones de arte.<sup>139</sup> En el “Rojas”, Batato Barea comenzó a declamar en el ciclo de poesía “Lengua Sucia”. El escritor y periodista Daniel Molina, director de dicho ciclo, explicó que cuando entró a trabajar al “Rojas” lo creó pensado para difundir poesía. Su idea era invitar a las revistas de este género que había en ese momento, pero pronto se le ocurrió que podían hacer una lectura de poesía que fuera de otra manera. Batato, a quien Daniel había conocido asistiendo a los espectáculos de El Clú del Claun, le contó que había ido a ofrecer una obra de teatro al Rojas y que le dijeron: - “vos no haces teatro, lo que haces no es teatro, así que no estás acá”. Así fue como Daniel Molina y Barea se pusieron de acuerdo para armar un ciclo de espectáculos basados en la poesía, el cual fue

---

<sup>139</sup> Durante Las Jornadas “Desde los sótanos. Literaturas y arte en los ochenta” —transcurridas el 16 de agosto de 2018 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires— Roberto Jacoby y Vivi Tellas, señalaron que ellos mismos y otros artistas acondicionaron este espacio para sus primeros usos. Por otro lado, en entrevistas personales, los artistas Cristina Martí (2011) y Guillermo Angelelli (2016) indicaron que, en estos primeros años del Rojas, presentaron con el elenco El Clú del Claún una obra llamada *Arturo*. Para la misma pasaron varios días arreglando y limpiando un recinto del escenario de la actual sala Batato Barea, que había sido utilizado como depósito de basura.

inaugurado por la obra poética de Barea: *Alfonsina y el Mal*. En este punto se evidencia cómo desde sus comienzos, El Centro Cultural Ricardo Rojas mantuvo una dinámica de fomento mutuo en donde ellos iban armando los espacios de creación, en cierta medida adaptados a sus necesidades:

Así Batato empezó a trabajar con poetas y jugando con *Alfonsina y el mar* que era la canción famosa con Alfonsina de suicida. Y empezó a traer actores como Klaudia con K, Urdapilleta, Tortonese. Todo empezó ahí en el 86. Mientras tanto yo me fui de El Porteño y en el 87 empecé a trabajar con Gumier Maier en una revista que se llamó *Fin de siglo* y ahí lo convocamos a Batato para que él hiciera sus historietas, porque él hacía historietas. Entonces era como una pequeña mafia, donde yo iba y convocaba a toda esta gente... (Entrevista a Daniel Molina, 2017)

En efecto, poco tiempo después y en simultáneo al ciclo, Barea comenzará a presentarse en el Rojas con el Trío Urdapilleta-Barea-Tortonese. Según señala el actor Alejandro Urdapilleta a mediados de la década, el Centro Cultural Rojas ya era un potencial escenario, aunque a él no le gustaba; fue Batato Barea quien les insistió para que comenzaran a presentarse en este espacio, en donde pronto hicieron espectáculos todas las semanas y el público realizaba más de una cuadra de fila para verlos actuar (en Calzón Flores ed., 2009)

En suma, Barea, estuvo en la génesis de la constitución del Centro Cultural Rojas (Cerviño, 2010; Garbatzky, 2013, Bevacqua 2018), él marcó fuertemente la impronta de este lugar al igual que este espacio acogió a Batato Barea y sus producciones sin restricciones. En este sentido, a mediados de los 80 el Centro Cultural Ricardo Rojas, devino un foco de experimentación artística y difusión cultural. En este período inicial, la poeta Tamara Kamenszain estuvo a cargo de la nutrida programación que incluyó — además de las actividades ya mencionadas— desde la primera conferencia del filósofo francés Jacques Derrida en la Argentina hasta las presentaciones de los primeros biodramas de la artista Vivi Tellas. Poco tiempo después, hacia 1989, bajo la dirección de Jorge Gumier Maier el Centro Cultural Ricardo Rojas se constituyó como un espacio diferencial dentro de la escena artística y como un epicentro fundamental para la cultura emergente de Buenos Aires (Cerviño, 2010).



Gacetillas de difusión del ciclo: Lengua Sucia. Hoja de ruta del rojas, 1987—1989.

En 1979, el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA, posteriormente Centro Cultural Recoleta) emplazado en un antiguo edificio de los monjes franciscanos recoletos, en el barrio de Recoleta, comenzó a gestarse como un espacio para el arte y la cultura cuando se propuso su remodelación y traspaso patrimonial a la Secretaría de Cultura.<sup>140</sup> Fue el intendente Osvaldo Cacciatore quien concibió este espacio como un complejo museológico que albergaría cuatro importantes museos de la ciudad aunque, en 1982, este proyecto quedó trunco por razones económicas.<sup>141</sup> Los arquitectos y artistas Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Fernando Bénédit desarrollaron el ambicioso proyecto arquitectónico que finalmente convirtió a este edificio en centro cultural. De modo que, a pesar de haber sido concebido como un espacio de élite, hacia comienzos de la democracia el CCCBA dio un giro inesperado que lo convirtió en un epicentro cultural y espacio convocante de distintos sectores del campo artístico. Si bien ya hacia finales de la dictadura se prestó como un espacio para ciertas acciones ideadas para públicos

<sup>140</sup> Entre 1981 y 1983 pasan por la dirección del CCCBA José Maranzano y Guillermo Withelow, período en el que se inaugura el vanguardista Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIMP). Es importante señalar que Withelow fue uno de los funcionarios que tuvo una importante presencia y continuidad en la dirección de espacios culturales durante la transición democrática. Luego de su gestión en el CCCBA —espacio cultural que por entonces acogía momentáneamente al Museo de Arte Moderno, también bajo su dirección— Guillermo Withelow fue nombrado por el alfonsinismo como Director del Nacional de Bellas Artes (1983—1986). De igual manera, en los años posteriores, tuvo una notable presencia en el mundo de la cultura incluso como jurado de importantes muestras de arte como “La segunda biennial de arte M Chandon” desarrollada en el Museo de Arte Moderno en 1989.

<sup>141</sup> Como se menciona en el capítulo 1, la economía nacional expresaba fuertes problemas y el malestar social aumentaba día a día. En 1981, año en que se terminan las obras, en medio de una fuerte devaluación y la inflación las cúpulas militares señalan a Videla como ineficiente y lo destituyen de su cargo. El teniente Roberto Viola asume la presidencia de la Nación. Tras pocos meses de gestión de Viola, la Junta Militar lo remueve de su cargo y, en diciembre, asume la presidencia Leopoldo Fortunato Galtieri.

diversos —un ejemplo de ello fue “Las Jornadas del Color y de la Forma” en 1981 organizadas por la artista Mirta Dermisache destinadas a desarrollar la creatividad en el contexto opresivo de la dictadura<sup>142</sup> — una clara apertura tuvo lugar a comienzos de la democracia. En diciembre de 1983 asume la dirección Osvaldo Giesso, nombrado en ese puesto por Pacho O’Donnell, y recibe el pedido de convertir al CCCBA en un “Pompidou criollo” (catálogo de la muestra: “Testa, Bedel, Benedit 30 años del Centro Cultural Recoleta”. Diciembre de 2010 a marzo de 2011, Sala Cronopios, Centro Cultural Recoleta). A pesar de no contar con un sólido presupuesto, su gestión fue central para que el CCCBA se convirtiera en uno de los puntos neurálgicos del campo cultural y artístico de los años 80. Giesso ya se había vinculado a la gestión de teatros y galerías de arte antes de la dictadura militar. En 1971, había inaugurado en el predio de su casa, sobre la calle Cochabamba, una sala de teatro, y posteriormente entre 1972 y 1976 otras dos salas en propiedades contiguas, una en la calle Estados Unidos y la otra en Carlos Calvo. Conocidos como los “Teatros de San Telmo” estos espacios fueron considerados emblemáticos refugios de la libertad de expresión y la creatividad. En este período también habilitó las habitaciones de su casa como talleres para los artistas, por allí pasaron Oscar Smoje, Pablo Suárez, Juan Pablo Renzi, Osvaldo Gorriarena, Felipe Noé, entre otros (Constantin, 2006). Esta iniciativa de reunir a los artistas se replicó bajo su gestión en el CCCBA, durante la cual expresó una intención de apertura de este espacio tanto para producción —de la que participaron artistas de todas las jerarquías— como de consumo de bienes culturales y de ampliación del público que tiene acceso al centro cultural, diversificando también las propuestas de este. Cabe señalar que Giesso, ya tenía un vínculo muy cercano con los artistas del llamado *underground* y era un ávido gestor cultural. Consecuentemente con su trayectoria, al asumir como funcionario del CCCBA abrió este espacio para acciones artísticas muy variadas (Usubiaga, 2012) buscó incorporar a la programación del centro cultural a jóvenes artistas de la escena emergente en la posdictadura y funcionó como un *nexo* del *underground* en este espacio oficial. El apoyo de esta gestión de CCCBA estuvo ligado a la apertura institucional no así a líneas de apoyo económico o de financiamiento, sin embargo, a pesar de esto último, Giesso sostuvo un vínculo estrecho con los artistas del *underground* y les abrió las puertas de la institución, siendo receptivo a sus propuestas. Una de las imágenes que mejor representa

---

<sup>142</sup> Para ampliar sobre este tema ver Cañada Lucía (2019) Las Jornadas del Color y de la Forma: tensiones, sujetos y sentidos. Izquierdas (Santiago) no.46 Santiago mayo.

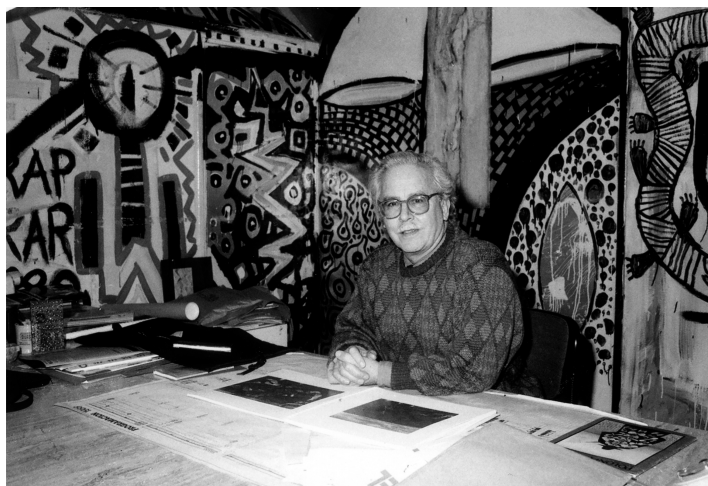
lo antedicho, es la anécdota según la cual, durante los primeros meses de su mandato Giesso se fue de vacaciones y para el periodo de su ausencia un colectivo de jóvenes artistas visuales conocidos como El Grupo de la X<sup>143</sup> le propusieron intervenir alguna pared de su despacho. El resultado fue que ellos le pintaron el escritorio, las mesas, sillas y sillones, paredes y techos. Sin embargo, el director quedó muy conforme con la obra e incluso otras importantes personalidades de la política y la cultura le solicitaron usar su despacho para realizar reuniones.<sup>144</sup> Más allá de su valor anecdótico, el hecho señala el esfuerzo del nuevo director por entablar lazos de confianza con los jóvenes artistas, el aprecio por su trabajo y el aire renovador que ellos inyectaban al espacio. En los años siguientes, grandes muestras multimediales, exposiciones de fotos, pintura, obras de teatro, y recitales, tuvieron una frecuencia semanal en este espacio en el que Barea realizó obras de teatro, numeritos, desfiles entre otras acciones.

En suma, durante estos años el CCCBA se convirtió en un espacio en permanente ebullición y en uno de los puntos neurálgicos del escenario artístico de los años 80. Además, como señala Viviana Usubiaga (2012) el CCCBA funcionó como un reducto de irradiación cultural y artística que acompañó al proceso de redemocratización con una gran eficacia en relación con la práctica del pluralismo, la diversidad de oferta artística y la multiplicación del público.

---

<sup>143</sup> Integrado por: Ana Gallardo, Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Jorge Macchi, Carolina Antoniadis, Marita Causa, Andrea Racciatti, Gladis Néstor, Enrique Jezik, Gustavo Figueroa, Juan Papparella y el videasta Martín Pels. El grupo conformado en 1987, bajo un tópico de distinción generacional, tomaban distancia de la pintura matérica, gestual y expresiva que signó a su época. Los integrantes pronto serían considerados por la Galería Ruth Benzacar como: “una nueva generación de pintores” (González, 2009:13).

<sup>144</sup> Poco después el intendente Facundo Suárez Lastra, le pidió su despacho a Giesso para hacer una importante reunión de Gabinete. Las nuevas expresiones vanguardistas llevaban implícitas una carga de sentidos entre las que se encontraba su carácter modernizador. Las clases acomodadas querían tener obras o expresiones artísticas en sus eventos o en sus lugares de residencia o de trabajo. Poco a poco incluso las instituciones museológicas comenzaron a interesarse en adquirir estas obras y expresiones artísticas.



Osvaldo Giesso en su despacho. 1989

Osvaldo Giesso en su despacho intervenido por “El grupo de la X”, 1989. Autor desconocido.

### 3.3. Itinerarios de una cartografía diferente

La propia indefinición de los límites del campo cultural de los 80, la fuerte necesidad de los artistas de huir de las categorías clásicas, implicó la reapropiación de espacios muy disímiles con el fin de realizar acciones artísticas. Los clubs de barrios, la calle, los bares, el registro civil, las discotecas y hasta las instituciones oficiales demostraron que podían devenir “espacios otros”, en una ciudad que se presentaba más abierta que durante los oscuros años previos. Este devenir creativo y autóctono dispuso imperativos que normaban a la producción alternativa.<sup>145</sup> Así, algunas zonas no centrales del mundo artístico se distanciaron de los estándares del arte comprometido, como el de ciertos sectores de la vanguardia más politizada de los años 60 y 70 (Longoni, 2010; Verzero, 2012). Este distanciamiento de los imperativos ligados a la politicidad más partidaria, también eximió a los artistas de limitarse a crear en espacios determinados por esos estándares político/morales que regían a las acciones más urgentes de las vanguardias artísticas precedentes, permitiendo que ciertos centros culturales oficiales fueran ocupados por artistas, despreocupados por aquellos mandatos presentes en el arte politizado de décadas precedentes.

---

<sup>145</sup> Siguiendo a Ana Longoni y Mariano Mestman (2010, p.180-200), si hacia los 70 la experimentación pierde peso en detrimento de la acción política urgente, en los 80 y tras la dramática experiencia de violencia política y de la dictadura militar, se pone en evidencia la necesidad de reformular las formas de intervención y acción política, para proponer una nueva estética y una poética que hablen de lo político. Así, ciertos elementos del *happening* de los 60, son retomados en la *performance* de los 80, como la ruptura de la relación actor y espectador o de actor y personaje.

Asimismo, los itinerarios de los artistas implicaban recorrer más de un espacio en una jornada y estos eran de distinta índole. Alejandra Flechner cuenta en una entrevista: -“Después de hacer un par de números en el Parakultural, a eso de las dos y media de la mañana, nos íbamos a trabajar a alguna discoteca de San Miguel, y hacíamos la primera entrada a las 4” (en Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia 1991, p.140.)

En este sentido, se evidencia una circulación activa por distintos espacios tanto del catalogado *underground* como locales bailables y sitios comerciales en donde los artistas presentaban *shows* que les permitían obtener un rédito económico alcanzando, a la vez, otros públicos.

Por otro lado, en el epicentro de estos itinerarios y a partir de los encuentros entre artistas, se comenzaron a gestar grandes eventos colaborativos, que extremaron al límite la práctica artística, mostrando hasta qué punto se ampliaban las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad. Estas intervenciones artísticas colectivas lograban alterar la sintaxis del orden ciudadano inmerso en el encuadre militarista que todavía uniformaba las vidas cotidianas de los porteños.

### **3.4. Entre el *underground* y el circuito oficial: experiencias transversales en los años 80**

En esta línea, existieron algunas experiencias transversales materializadas en muestras colectivas en instituciones oficiales que reunieron a diferentes artistas y actores del *underground*. Hacia la segunda mitad de la década y comienzos de los años 90 tuvieron lugar importantes acciones multimediales entre las que podemos mencionar: “Museos Bailables” (1989) en Paladium y “Las nuevas Tendencias” (1987) o “La conquista” (1991) —ambas en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires—.

Sin embargo, en este apartado se mencionan dos muestras en particular: “Lo que el viento se llevó” (1989) —en el Centro Cultural Ricardo Rojas— y “La Kermesse. El paraíso de las Bestias” (1986) —en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires—. Ambas nos interesan especialmente pues involucraron intercambios entre distintas zonas del escenario artístico y fueron protagonizadas por artistas del *underground* en espacios institucionales. El recorte fue realizado considerando el protagonismo de Batato Barea en ellas y teniendo en cuenta que otros eventos son abordados, desde distintas dimensiones, en los próximos capítulos.



### 3.4.1. La Kermesse. El paraíso de las bestias

Entre el 19 y el 29 de diciembre 1986 se llevó a cabo la gran muestra grupal “La Kermesse. El paraíso de las bestias” en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. El evento, que reunió a gran cantidad de artistas de distintas disciplinas en una misma fecha, fue organizado por Liliana Maresca y Daniel Riga. Según señala la artista Marcia Schwartz, Maresca era una gestora con gran capacidad convocante. Había conocido a Daniel Riga en el edificio Marconetti y juntos organizaban cantidad de movidas artísticas colectivas (Schwartz, 2015). En efecto, la artista Liliana Maresca trascendió por su obra y sus instalaciones, pero también por su fuerte impronta de gestora y figura convocante de los artistas del underground (Suárez, 2018).

Esta muestra fue descrita por sus gestores como “una alegría pobre” pues buscaba rescatar las tradicionales kermesses de barrio, espacios festivos y lúdicos con una activa participación de los asistentes. Siguiendo esta disposición de feria barrial y haciendo eco de una estética popular y circense, en la entrada al evento había dos imágenes en tamaño real de Raúl Alfonsín y Diego Armando Maradona con las que la gente era invitada a fotografiarse bajo la consigna “llévese un recuerdo”.



La rueda de la fortuna (imagen 1) Fotografíate con tu ídolo (imagen 2). Autor desconocido.

Por otro lado, se instalaron 18 puestos con diferentes objetos artísticos y lúdicos que funcionaban, a su vez, como una escultura. La gran rueda de la fortuna, el túnel del amor, un stand de revistas y fanzines, el juego del sapo, el stand del tarot, la hamaca carril, el tiro al blanco, algunos flippers, el palo enjabonado, el stand de Afrodita, un tren fantasma, entre otros. En esta ocasión, Batato Barea organizó un *Recital de Poemas* en el que aparecía vestido de señora gorda –personaje al que llamaba “Suspiro Toledo del Congo Belga”– recitando poesía de: Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, José

Hernández y Rubén Darío. También organizó junto con los artistas Diego Fontanet y Fernando Noy un stand con revistas y fanzines para el cual, explica Fontanet, convocaron a realizadores de distintas regiones a que envíen sus producciones (Entrevista a Diego Fontanet, 2018). Marcia Schwartz junto con su hermana, el Búlgaro (Luis Freisztav) y Bébero presentaron *Defensores del Abasto* una instalación construida con un camión pintado con parafernalia kitsch<sup>146</sup>, al que la gente podía ingresar e interactuar con sus figuras. Alrededor del mismo circulaba un hombre en zancos con un dispositivo de felpa que podía ser interpretado como un órgano sexual masculino, hecho que provocó la (habitual) intervención de la policía, si bien al comprobar que era algo “inocente” se retiró.

En este sentido, “La Kermesse” fue una obra colectiva, pero sobre todo notablemente participativa y más cercana a una fiesta del pueblo que a la solemnidad de la galería de arte. Diego Fontanet quien realizó el tren fantasma y el stand de revistas junto a Fernando Noy y Batato Barea señaló que:

Fui a Once a un lugar que se llamaba el Elefante Blanco y el dueño me dio un montón de rollos de plástico negro... Y en el patio del recoleta hay una escalera que se sube hasta la terraza y quise hacer ahí un tren fantasma, que en vez de usar carritos y motores era caminando ascendente y entonces forré todo de negro y cada uno trajo algo, yo traje unos cuadritos que tenía de “Lugano I y II” ese lo puse y pinté un poquito las barandas... E invitamos a otro artista, con las esculturas de resina que hacía él que era como la ropa de alguien, pero sin el cuerpo, medio tétrico (Entrevista a Diego Fontanet, 2018).

Este testimonio, da cuenta de la precariedad material y las limitaciones económicas con las que este evento se llevó a cabo, a pesar de haber tenido lugar en un espacio oficial y emplazado en un edificio y un barrio de élite. Al mismo tiempo, señala la importancia de la dimensión colaborativa en la gestión del evento. Por otro lado, a pesar de que “La Kermesse” fue organizado por los artistas del circuito *underground* el hecho de haber tenido lugar en un espacio oficial implicó que, a diferencia de los eventos en espacios del *under*, esta acción fuera difundida en la prensa previa y posteriormente a su desarrollo. Tanto en el suplemento *Sí de Clarín* como en el diario *La Razón* se levantaron notas que mencionaban la magnitud y la gran cantidad de artistas que participaron de este

---

<sup>146</sup> En una segunda entrevista personal, del año 2021, Marcia Schwartz explicó que esta instalación surgió de sus años en los que vivió en el barrio del Abasto, a metros de donde residía Batato Barea. Allí la artista plástica comenzó a pintar personajes populares, payasos, trabajadores del mercado, etc., y camiones que circulaban constantemente por el barrio. De este amor por los camiones expresado en muchos de sus óleos, surgió la instalación *Defensores del Abasto*, con su amigo el Búlgaro.

evento. Además, contó con difusión del propio espacio cultural favoreciendo a que una gran cantidad de público asistiera a visitar la muestra.

En suma, “La Kermesse” no solamente congregó a los artistas del circuito *underground* en este espacio oficial de tradición elitista, sino que, por un lado, dio cuenta de su capacidad de organización y, por otro lado, de la permeabilidad que adquirieron estos espacios hacia la segunda mitad de la década.

De este modo, la colaboración y división del trabajo artístico que cimentó a esta experiencia dio cuenta de una victoria organizacional de los artistas que sentó las bases para la constitución de lo que Howard Becker (2012: 338) denomina el “aparato del mundo del arte”. Los mundos del arte se basan en una cooperación regular y sostenida que respalda las ideas de los artistas involucrados y funciona como una plataforma para extenderlas. Además, eventos como “La Kermesse” pusieron en evidencia que el impulso creativo y colaborativo de los artistas en un contexto de precariedad, no se tomaba el tiempo de seleccionar los espacios, sino que, más bien, cooptaba a aquellos ya existentes, sin importar jerarquías ni posicionamientos.

### 3.4.2. Lo que el viento se llevó. La Cochambre

En 1989, la muestra “Lo que el viento se llevó. La Cochambre” inauguró la gestión de Jorge Gumier Maier<sup>147</sup> a cargo de la Galería de Arte del Centro Cultural Ricardo Rojas.

Si bien este evento no contó con la gran diversidad de artistas ni con la masividad del público que caracterizó a “La Kermesse. El Paraíso de las bestias”, “Lo que el viento se llevó. La Cochambre” marcó el inicio de gran cantidad de experiencias liminales que comenzarían a tener presencia en el “Rojas”. Este espacio universitario devenido semillero artístico y cuna de la experimentación se posicionó, desde comienzos de los 90, como un centro cultural diferencial dentro del campo artístico (Cerviño, 2010).

Dos elementos marcaron este momento inaugural: una gran instalación de Liliana Maresca titulada *Lo que el viento se llevó* —de la cual derivó el nombre del evento—, y una declamación rupturista protagonizada por Batato Barea frente a un público atónito. En la misma, el actor declamó en tono solemne un poema que Alejandro Urdapilleta<sup>148</sup> escribió especialmente para esta ocasión titulado Sombra de conchas:

---

<sup>147</sup> Jorge Gumier Maier, será un exponente del arte de vanguardia en los años 90 y el propulsor de cantidad de expresiones artísticas en el Centro Cultural Ricardo Rojas, durante esa década

<sup>148</sup> El poema de Alejandro Urdapilleta forma parte del libro: *Vagones que transportan humo* editado en el año 2019 por la editorial Adriana Hidalgo.

## 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 fiambrerías... // cuatro conchas / que arrastro con mi changuito más cinco que llevo puestas / son nueve 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 toda mi muerte negra, / dientes de raso, pestañas grises, / aplausos para las conchas / ¡vivas, vítores y clarines! / aplausos para el deseo como una baba. // Aplausos para la luna que tiene concha. // Y para la pava del mate que también 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 Tita Merello 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! ¡A la Gran Concha Argentina Salud! (Alejandro Urdapilleta, en *Vagones Transportan Humo*, Adriana Hidalgo Buenos Aires, 2019)

Las repercusiones de ese acto no fueron pocas, las caras de desconcierto de la gente se mezclaron con las risas nerviosas. El poema declamado por Batato funcionaba como una plataforma para problematizar los simbolismos fundados en el nacionalismo y la diversidad sexual y, a la vez su performance seguía correctamente los lineamientos de la declamación, ridiculizaba en un mismo movimiento al ser nacional y el teatro solemne (Suárez, 2013). Según Irina Garbatzky (2013), la declamación de Barea es comparable con el *Manifiesto*<sup>149</sup> de Pedro Lemebel y con la contundente declaración de *Cadáveres*<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Manifiesto (*Hablo por mi diferencia*) es contundente un texto que el artista chileno Pedro Lemebel se leyó como una intervención en un acto político de la izquierda en 1986. Allí el autor habla desde su diferencia, la homosexualidad, en una época de gran represión hacia la homosexualidad. Pero a la vez identifica a todo aquel que de una u otra forma es o se siente diferente y está orgulloso de serlo. Se trata de una declaración de resistencia desde las tricheras de la diferencia, una puesta en valor y reivindicación de la ternura.

<sup>150</sup> Néstor Perlongher recita su poema "Cadáveres", escrito durante el viaje en micro entre Buenos Aires y San Pablo, en las postrimerías del "proceso", la última y sangrienta dictadura cívico-militar (1976—1983). Es entonces cuando abandona Argentina para radicarse en San Pablo, Brasil, donde transcurren los últimos 10 años de su vida. Viviendo también en la "paulicea" en esos años, aprendí a conocer su aguda inteligencia, su fino humor, que podía llegar a ser tan negro como las ropas que acostumbraba vestir en las madrugadas paulistanas; contrastando con el blanco total que vestía en ocasiones de las celebraciones rituales del "Santo Daime".

de Néstor Perlongher. De modo que, si hasta comienzos de siglo XX el estilo declamatorio había servido a la formulación de una voz nacional, con estos artistas se invertía y convertía en un soporte para problematizar aquellas identidades que el espectro declamador había negado.

Así, envuelto en una túnica blanca y portando un largo collar de perlas Batato Barea extraía el poema de un baúl y comenzaba a recitar pausadamente. Con el mentón apuntando hacia arriba, utilizando la mano libre para acentuar las palabras, hasta subir el brazo derecho, como siguiendo, al pie de la letra, las lecciones de los manuales de declamación. Sin embargo, mucho antes de llegar al grito “a la gran concha argentina, salud” ya había desmoronado paródicamente la tarea patriótica de la declamación escolar, dando como resultado una contaminación vibratoria y conflictiva. Al mismo tiempo, la mixtura entre la purpurina, la lentitud de los movimientos, la neutralidad de los gestos y la violencia de su *crescendo* daban como resultado una mixtura entre lo serio y lo festivo (Garbatzky, 2013:161-162), que también caracterizó a las demás expresiones artísticas del evento.

Por su parte, para esta muestra, Liliana Maresca presentó una serie de objetos desgastados por el tiempo que había encontrado en un recreo, *El Galeón de Oro*, en El Tigre. Esta instalación efímera compuesta por mesas y sillas corroídas, sombrillas rotas y elementos de otro tiempo cristalizaba la idea de deterioro y destrucción (Lauría 1997, Hasper, 2006). Según algunos críticos del momento, la obra probablemente refiriera a la reciente experiencia de la dictadura, pero también a la desgastante y arrasadora enfermedad – el SIDA— que afectaba a ambos artistas (Suárez, 2018). La imagen en ambos casos es la de la tragedia y la del deterioro. Sin embargo, la obra también habilitaba a pensar en lo que se descompone dando lugar a nueva vida, de ahí su potencial reconstrucción.

La jornada se cerró en un clima festivo, con música y amigos de los artistas presentes y los habitués de siempre. De modo que “Lo que el viento se llevó. La cochambre” tuvo lugar en el umbral temporal de un período inaugural en el que, el emblemático espacio cultural de los 80, hizo eco de una nueva estética que tuvo protagonismo hacia la primera mitad de la década de los 90 en el Centro Cultural Ricardo Rojas (González y Jacoby, 2009). En ese marco temporal, aconteció un proceso de distinción de esta institución signado por la peculiaridad de sus obras y artistas que, en

una doble dinámica —interna y externa—, se diferenciaron respecto a otras zonas del escenario cultural (Cerviño, 2010:2,3). Además, como señala Valeria González, a partir de 1989, la agenda del Centro Cultural Rojas reflejó esta tendencia de selección de artistas que habían participado fundamentalmente en exposiciones y eventos artísticos colectivos durante la década del 80 (González, 2009:14).

Por esta razón, la elección de Maresca y Barea, —referentes de la escena del *under*—, para este evento inaugural de la Galería del Rojas no resultó fortuito. Además del mencionado criterio institucional que buscaba congregarse a referentes de la vanguardia de los 80; estuvieron allí ellos y no otros porque sus figuras catalizaban la idea del trabajo colectivo que proyectaba la nueva etapa de este espacio cultural. Liliana Maresca, era una gran gestora de eventos grupales e incluso su casa taller era una suerte de centro energético de la cultura experimental de los 80 (González, 2009). Por su parte, Batato Barea era conocido por reunir gente de diferentes entornos, conformar colectivos de trabajo y generar acciones colaborativas durante toda la década. En efecto, esto le valió el reconocimiento de sus pares como “el gran hacedor de grupos”.<sup>151</sup> De modo que ellos representaban, también, a una forma de trabajo artístico que implicaba necesariamente a otros y de una solidaridad colectiva que hizo posible que jóvenes y nuevos artistas accedieran a posiciones visibles y propicias del escenario cultural. La adopción de este criterio sobre la solidaridad colectiva fue parte de un movimiento rupturista del Centro Cultural Ricardo Rojas que comenzó a funcionar como una plataforma desde donde nuevas generaciones de artistas tendrían la posibilidad de posicionarse y desarrollar sus carreras. En este sentido, luego de la inauguración de la galería, artistas de otras generaciones como Pablo Suárez —perteneciente a la vanguardia de los años 60— pedían exponer junto a Miguel Harte o Marcelo Pombo quiénes estaban comenzando sus carreras; hecho que favoreció a visibilizar el trabajo de los nuevos artistas; adjudicándole un sentido diferencial al Centro Cultural Ricardo Rojas (Catálogo 25 años del Rojas. Buenos Aires, 2009).<sup>152</sup>

### 3.5. Los años 80, entre la dictadura y la democracia

---

<sup>151</sup> Afirmación basada en las entrevistas personales a: Tino Tinto, Seedy González Paz, Marcia Schwartz, Doris Night, Guillermo Angelelli, Hernan Gené y Ronie Arias.

<sup>152</sup> Este elemento da cuenta, una vez más, del tejido de plataformas solidarias entre los artistas de los años 80, en donde los actores nexos —en este caso Pablo Suárez— buscaron desde posiciones privilegiadas o consagradas favorecer a los artistas emergentes.

En suma, estas muestras colectivas y multimediales que tuvieron lugar en instituciones congregando a los artistas habitués de los sitios del denominado *underground*, prueban que los itinerarios y la forma de habitar los espacios culturales no respondían a patrones fijos.

Asimismo, la fiesta, especialmente en el caso de “La Kermesse. El Paraíso de las bestias” se presentó catalizando múltiples miradas, habilitó la reunión como un hecho social fundamental independientemente del sitio en donde ésta tuviera lugar. Abstraída del tiempo y del espacio de las preocupaciones cotidianas: la fiesta reunió, fortaleció vínculos y matizó las diferencias; en un tiempo que es propio al arte y que es propio a las festividades, el cual permite liberarse de la experiencia personal para sumergirse en una temporalidad colectiva (Gadamer, 2012).

Además de que el regreso de la democracia habilitó gradualmente prácticas culturales transgresoras, antes sólo posibles en la clandestinidad, existieron otras razones que favorecieron la emergencia de un movimiento artístico joven, con autonomía y dinámica propias cuyas acciones se incorporaron, incluso, en el circuito oficial y que, como intentamos mostrar en estas líneas, dieron lugar a nuevas formas de habitar la ciudad.

En primer lugar, la conquista de una libertad cercenada durante los años de represión favoreció el impulso de acción que precipitó a los jóvenes a conquistar espacios de reunión de manera improvisada, aunque eficiente. Como se desarrolló previamente, muchos de estos espacios surgieron de reuniones entre amigos, en casas o de lugares en donde los artistas se convocaban para ensayar. Además, a menudo las prácticas de lo subterráneo, que emergieron durante la dictadura, se prolongaron en tiempos de democracia, instaurando una búsqueda de reunión, de acción creativa y de liberación, que paradójicamente tuvo lugar desde los sótanos. Tal cómo postulamos se trató de un periodo en el que persistían las *razzias*, y los excesos policiales, con particular énfasis en los jóvenes concebidos por ciertos sectores como actores sociales “potencialmente peligrosos” (Manzano, 2019). De modo que el retorno al oscurantismo de los sótanos encuentra su justificación en una cierta inercia en las sensibilidades respecto de los años de terror dictatorial pero también se debió a la persistencia de estándares represivos especialmente presentes en las fuerzas policiales.

Por otro lado, la apertura de las instituciones oficiales, con mayor disposición a la ampliación del público que tenía acceso a los bienes culturales (Usubiaga, 2012; Rubinich, 2015) y una mayor laxitud de los requerimientos para realizar muestras en sus

instalaciones, permitió que los jóvenes llevaran a cabo allí acciones colectivas. Al mismo tiempo, como constatamos, el rock funcionó como un soporte económico para ciertos espacios culturales emergentes, incluso cuando estos no habían sido pensados originalmente con fines musicales. Como mencionamos, esto se debió, por un lado, al creciente protagonismo del rock como industria cultural —y su consecuente demanda de espacios para presentar bandas— y, por otro lado, a su gran poder convocante. Así los recitales se multiplicaron en los reductos del *under* fusionándose con otras variadas formas de expresión. Al mismo tiempo, como se evidenció a lo largo del capítulo, hacia finales de la década los locales nocturnos —como discotecas y bares que no habían sido pensados con fines artísticos— comenzaron a prestar atención a las producciones del *underground* que se perfilaban como modernas y vanguardistas. De esta manera, y en forma gradual, el movimiento contracultural ingresó al circuito comercial.

Por su parte, la escasez de recursos económicos y materiales propició la conformación de redes de colaboración y apoyos mutuos, mientras que la falta de controles fiscales (y de seguridad) de los espacios favoreció a la apertura de bares. Estos y otros elementos propiciaron la emergencia de formas de existencia peculiar del arte no oficial y subterráneo en esos años. Al mismo tiempo, este devenir creativo implicó, por un lado, una fuerte reapropiación de la ciudad y de los espacios y, por otro lado, disipó imperativos que normaban a la producción artística alternativa.<sup>153</sup> Así ciertas zonas no centrales del mundo cultural se distanciaron de los estándares del arte comprometido — como, por ejemplo, de aquellos que signaban a ciertos sectores de la vanguardia politizada de los años 60 y 70—. De modo que este distanciamiento de los imperativos ligados a la politicidad más partidaria, también eximió a los artistas de limitarse a crear en espacios determinados por esos estándares morales que regían a las acciones más urgentes de las vanguardias precedentes. Más aún, esto habilitó la posibilidad de que ciertos centros

---

<sup>153</sup> Siguiendo a Ana Longoni, si hacia los 70 la experimentación pierde peso en detrimento de la acción política urgente, en los 80 y tras la dramática experiencia de violencia política y de la dictadura militar se pone en evidencia la necesidad de reformular las formas de intervención y acción política, para proponer una nueva estética y una poética que hablen de lo político. Así, ciertos elementos del *happening* de los 60, son retomados en la *performance* de los 80, como la ruptura de la relación actor y espectador y actor y personaje, con un fuerte predominio de la improvisación. Postulamos, la experimentación vuelve a adquirir centralidad, implicando al humor como elemento central, el trabajo colectivo y también a la ocupación de espacios públicos (que a diferencia de los 60 y 70 no se relacionaban con locales de partidos políticos, o deliberadamente ocultos y extremadamente poco accesibles) que tenían como propósito volver a reclamar la ciudad como un espacio a ser ocupado e intervenido pero también buscaban interpelar a los transeúntes en un llamado a volver a la acción y a salir de la inercia de prohibición marcada por tantos años de dictadura militar.



culturales oficiales —a menudo emplazados en barrios de elite— fueran ocupados por artistas, despreocupados por aquellos mandatos.

En esta línea, también fueron fundamentales los denominados actores *nexos*, quienes, habiendo obtenido cierta consagración previa, pusieron a disposición de los nuevos artistas sus contactos y su acceso preferencial a espacios centrales de la escena. Además, los *actores nexos* con una reconocida trayectoria favorecieron a la visibilidad de los “recién llegados”, exponiendo junto a ellos o participando en un mismo evento o fecha. En efecto, su accionar propició activos intercambios hacia dentro y fuera del circuito del *underground*.

Al mismo tiempo, predominaba la necesidad de dar presencia a los que habían estado ausentes como consecuencia del Terrorismo de Estado (debido a las desapariciones forzadas y el exilio), de recuperar la vitalidad y los lazos sociales mediante un vínculo colectivo, frecuentemente colaborativo, que se materializaba en el clima festivo de estos grandes encuentros artísticos que acontecían en diferentes puntos de la ciudad. Además, postulamos que la experiencia del Terrorismo de Estado marcó no sólo a los artistas emergentes —a aquellos que había sobrevivido en la clandestinidad, el exilio o el cuidado extremo— sino también a las diferentes audiencias y públicos que buscaron nuevas estéticas y temáticas.<sup>154</sup>

Al referirnos a los años 80 en Buenos Aires, y a este grupo de artistas que trascendieron en la escena *underground*, resaltan algunos rasgos de su especificidad. Las normas que delinearon a este movimiento no fueron las mismas que enmarcan a un campo artístico propiamente constituido —en el sentido en el que lo definió Pierre Bourdieu (1987, 1988, 1991)—, en donde se diferencian nítidamente zonas centrales y marginales de un espacio de tensiones y luchas simbólicas por ocupar lugares de poder.

Más bien lo que caracterizó al *underground* de los 80, fueron normas laxas, modos de circulación y sociabilidad enmarcados en un escenario de mayor libertad y menor competencia que habilitaron la emergencia de un movimiento cultural nuevo. Se trató de uno de esos períodos creadores e innovadores descritos por Durkheim (2000) en que, bajo la influencia de circunstancias diversas, los hombres son movidos a acercarse más

---

<sup>154</sup> En este sentido, en relación al campo teatral de los primeros años 80, Pelletieri (2001: 76) señala que el receptor de teatro de los setenta-ocho (1976-1983) no era el mismo que había asistido al teatro en los primeros años de los setenta, radicalizado políticamente, que pretendía comprender los avatares del itinerario de la “liberación nacional”, sino que formaba parte de una audiencia espantada de la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara.

íntimamente, en que las reuniones y las asambleas son más frecuentes, las relaciones más seguidas, los cambios de ideas más activos. Consistió, pues, en un período propicio para la experimentación, el encuentro y la desregulación de la creatividad —que habitualmente se hace presente bajo los imperativos del canon artístico—.

Entre la dictadura militar y la democracia, la fiesta catalizó la necesidad de expresar la vida sobre la muerte, la alegría contra la desesperanza en un movimiento que va del uno al otro, en los cantos, en las risas, en el erotismo, y en la búsqueda de la exaltación del instante. En este sentido el arte tuvo, en su dimensión colectiva, la tarea de reconstruir un tejido social dañado por los años de Terrorismo de Estado, de repensar los vínculos, y crear nuevas subjetividades. No obstante, el movimiento fue doble ya que la dimensión creativa incorporó a la actividad cooperativa y fueron las redes de colaboración las que permitieron que la obra exista como tal (Becker, 2008); señalando que el encuentro entre artistas actores y personas con ganas de hacer fue una condición *sine qua non* para la emergencia de un movimiento artístico experimental cuya referencia social le brindó, a su vez, sus posibilidades de existencia. En esta línea, el movimiento artístico *underground* implicó modos particulares de habitar los espacios y de intervenir el escenario público que ampliaron los límites de las formas posibles de concebir a la ciudad. En efecto, ésta se construye y se produce permanentemente como resultado de pujas y disputas que incluyen decisiones políticas, económicas, estéticas, urbanísticas y las “mil maneras de hacer” de los practicantes del espacio (De Certeau, 1999). Esta significación, no es premeditada. Sin embargo, sus resultados se expresan en la conquista de un espacio y de una nueva subjetividad cuestionadora de los imperativos que normaban la vida cotidiana, en periodos de gobiernos autoritarios, cuya inercia policíaca no suele desarticularse automáticamente. En todos los espacios mencionados los artistas fueron quienes abandonaron las formas tradicionales que norman a las disciplinas artísticas, para ir al encuentro con otros tipos de expresión, y desde la experimentación, hicieron estallar el canon. Esto dio lugar a un arte colaborativo, habilitando nuevas subjetividades y nuevos modos de vivir la ciudad, inimaginables en los años previos.

Desde sus itinerarios en la noche porteña los artistas habitués del *under*, comenzaron a poder expresarse libremente por fuera de lo subterráneo. La experimentación que había germinado en espacios reclusos e íntimos desbordó aquel escenario cultural, contaminando otros circuitos y otros públicos, alcanzando locales comerciales y hasta instituciones hegemónicas. En suma, el *underground* desbordó, así, sus propios límites espaciales.

## **CAPÍTULO 4: Batato Barea en las imágenes de Marcia Schwartz, Julieta Steimberg, Gianni Mestichelli y Alejandro Kuropatwa. Breve historia de la construcción de una identidad estética disidente 1988-1991**

### **Introducción**

En su libro *La Mirada del retrato*, Jean Luc Nancy (2006) reflexionó: “Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar la identidad o un “yo”, esto es siempre, sin dudas, lo que se busca (...) La cuestión es que ello sólo puede hacerse (si es que se logra) a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser bajo—sí, su ser—dentro de sí, por consiguiente, afuera, atrás y adelante”.

Partiendo de dicha consideración en relación a la dimensión contextual del retrato, el presente capítulo busca reflexionar en torno a los modos de intervención de Batato Barea (1961-1991) sobre su cuerpo y de presentación de sí mismo frente a la cámara fotográfica o la pintora. Consideramos que tanto dichas intervenciones como las poses adoptadas por el actor se vinculaban con ciertos momentos de su trayectoria personal y artística —si es que acaso estas dos dimensiones se pueden escindir—. Las imágenes analizadas son retratos pictóricos y fotográficos desde los cuales nos propusimos pensar las transformaciones que el artista llevó a cabo sobre su cuerpo, utilizado según sus declaraciones como material artístico especialmente durante los últimos años de su vida. Además, consideramos “la pose” que Barea asumió en cada retrato y su vínculo con la negociación entre el actor y su retratista y, sobre todo, cómo las imágenes colaboraron en la construcción de su subjetividad.

Al mismo tiempo, nos interesa rastrear en qué momento de sus respectivas trayectorias artísticas se realizaron estos retratos, teniendo en cuenta que cada periodo de las concernientes carreras de los retratistas y del retratado remiten a niveles de consagración diferenciados. Por último, indagaremos en cómo y en qué lugares circularon algunas de esas imágenes que implicaron la entrada a instituciones y espacios consagradorios a los que accedió Batato Barea hacia el final de su vida. En efecto, Marcia Schwartz, retrató a muchas personalidades del *underground* de los 80 lo cual nos llevó a preguntarnos, entre todos esos valiosos retratos: ¿Por qué llegó el de Batato Barea a la institución museo?

La tarea nos remitió a indagar, mediante testimonios y material biográfico, en un tramo de su trayectoria —particularmente entre finales de la década del 80 y comienzos de

los 90–, en la que Batato Barea se definía como “clown-travesti-literario”.<sup>155</sup> Fue en este período, a partir de ciertos puntos de inflexión en su vida, cuando el actor comenzó a realizar transformaciones fundamentales sobre su cuerpo y su estética.

En un segundo momento, trabajamos con un retrato realizado por la artista visual Marcia Schwartz en 1989, y con fotografías de Julieta Steimberg (1988), Gianni Mestichelli (1989) y con una serie de retratos tomados por el fotógrafo Alejandro Kuropatwa (1990). Cabe señalar que la elección de estos retratos dentro de un corpus más amplio (compuesto por: los registros casuales de Marcos Zimmerman, la tapa de la revista *Cerdos y Peces* del mes de abril de 1990, fotografías de gacetillas de las obras, entre otras) responde al hecho de que fueron pintados o retratados por artistas y fotógrafos consagrados, que tenían un vínculo estrecho con el *underground*. Estos retratos se realizaron en situaciones premeditadas que permitieron indagar en el diálogo entre el retratista y el retratado en diversos escenarios del movimiento contracultural. Nuestro recorte implica una selección de retratos del actor, que incluso cuando no tenían fines comerciales, devinieron icónicos y, es por esta razón, que resultan objetos privilegiados para indagar en la posición del artista.

En tercer lugar, la reconstrucción de esta genealogía visual en torno a la imagen de Batato Barea, señala la complejidad de la configuración de una estética disruptiva para la época, en tanto implica la ambigüedad de su identificación de género. El modo en que el actor sorteaba el binarismo, se pone en evidencia –mediada por la negociación con sus retratistas– en las fotografías y en la pintura que analizaremos.

En este punto, utilizamos las categorías formuladas por la teoría *queer* para abordar al travestismo en el mundo del arte. Aterrador y seductor para la sociedad, el travestismo encarna el elemento de discontinuidad y monstruosidad que se escapa a cualquier posibilidad de definición, a tal punto que no resulta casual que se haya tolerado solamente en el ámbito teatral (Pisano, 2016). ¿Cuál es la génesis de su elemento desestabilizador? Butler (2004) definió al género como un campo sedimentado de discursos, prácticas y estereotipos, abierto a posibilidades de reescritura. Es en este sentido que la vitalidad subversiva y transformativa del *drag*<sup>156</sup> desplaza el paradigma de la heterosexualidad y le da la vuelta al régimen discursivo dominante, reflejando la

---

<sup>155</sup> La información biográfica fue relevada del Libro *Te lo juro por Batato* de Fernando Noy (2011:18)

<sup>156</sup> El término *drag*, del inglés, describe a una persona a un varón que viste y actúa a la usanza del estereotipo de una mujer de rasgos exagerados, que se burla de las nociones tradicionales de la identidad y los roles de género.

imitación por la cual se reproduce el género. Gracias al travestismo este último se revela como un *a posteriori*, quitando el velo de una serie de actos estilizados repetidos en un cuadro rígido de reglamentaciones establecidas en el tiempo, que produce la ilusión de la sustancia natural. Es por esto que el desenmascaramiento revela la violencia consustancial a los estereotipos sexogénicos (Pisano, 2016). En efecto, tal como señalan Fernanda Caravajal y Fernando Davis (2012) desde esta perspectiva, las experiencias estéticas enmarcadas en las disidencias sexuales implican formas de resistencia frente al poder disciplinador, inscriptas en un campo de luchas por y a través de la corporeidad. Si la última dictadura militar llevó al extremo a las técnicas de sujeción y normalización, en los años 80 prácticas disidentes como la de Batato Barea pusieron en evidencia que el cuerpo en tanto sede del individuo disciplinado se vuelve campo posible de experimentación y cuestionamiento. Partiendo de estas consideraciones, e intentando recuperar y analizar las declaraciones del actor sobre su performatividad de género, en esta investigación decidimos no referir a las categorías existentes ni construir nuevas que definan una posible ambigüedad que escape al esencialismo característico de la definición hombre/mujer. Así nuestra indagación procuró abordar una estética —que jugó en las fronteras de estos encasillamientos— vinculable a lo que Roberto Echavarren denomina “arte andrógino”. En efecto, nos propusimos pensar en estilos que se expresan en una pose singular y en los modos en que estos desestabilizan sentidos comunes que cristalizan polaridades de género.

En lo que respecta a la especificidad del retrato, se trata de un formato que combina la auto-representación del actor con la representación realizada por la pintora y los fotógrafos, razón por la cual en el presente capítulo indagamos en las tomas de posición de Barea en cada retrato y también en las trayectorias de los retratistas y en las disposiciones que ellos realizaron sobre el espacio y el modo de trabajo. En cuanto al contexto, también es posible identificar ciertos elementos de este, ya que tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es sólo la realidad social cuanto, a las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. En este sentido, siguiendo a Peter Burke (2001) es por esto que los retratos y su teatralidad proporcionan un testimonio fundamental para quienes nos interesamos por las transformaciones de esperanzas, valores y mentalidades de una época. Por otro lado, cabe señalar que el material visual utilizado en este trabajo nos permitió estudiar de manera acotada la auto-representación performática de Batato Barea y la transformación efectiva realizada sobre su cuerpo. Esto se debe a que, la documentación

visual en cuestión implica otras marcas de autoría, las de Marcia Schwartz, por parte de la pintura, y las de Alejandro Kuropatwa, Julieta Steimberg y Gianni Mestichelli por parte de la fotografía. Así, los retratistas tuvieron un rol activo en la generación de estos retratos. Más aún, el análisis de la estética de Batato Barea nos remitió a la categoría de estilos, la cual permite abordar un devenir que, desde lo visual, trasciende al binarismo hombre-mujer y se aproxima al *glam*: una concepción estilística que supera dicha dicotomía (Echavarren, 1998). Al mismo tiempo, recuperamos a quienes colaboraron y dieron forma a los retratos contribuyendo con la materialidad, los atuendos, los trajes, los accesorios, etc.; y que, aunque trascendieron, a simple vista, los créditos de cada retrato resultaron un eslabón fundamental en la división del trabajo artístico, Becker (2008).

Por último, el trabajo con imágenes exige considerar las condiciones técnicas de posibilidad de la pintura y la fotografía, respectivamente, pues son medios diferentes para producir imágenes que condicionan su estatuto. El carácter indicial de la fotografía implica, como señala Barthes, una férrea conexión con el referente que también se establece como testimonio, ya que la imagen fotográfica evidencia que algo (en este caso el retratado) estuvo ahí. En este sentido, lo que la fotografía reproduce sólo se constituye una vez y nunca se repetirá existencialmente. Este planteamiento coincide con el de Susan Sontag (2006), que refiere a la fotografía como la prueba real de que algo sucedió. En otras palabras, la imagen fotográfica (incluso si está dañada o distorsionada) es una prueba incontrovertible de que lo que está en ella debió haber sucedido. Si bien no ahondaremos aquí en la discusión teórica de esta salvedad técnica en relación con los dos tipos de imágenes, resulta necesario considerarla a los fines prácticos de este trabajo. Asimismo, es pertinente explicitar que seleccionamos al género retratístico y la fotografía sin ignorar que las imágenes no hablan por sí solas y que no pueden ser consideradas *per se* objetivas y documentales. Debemos situar esos documentos en su contexto y eso no siempre resulta simple ya que, por ejemplo, en la fotografía, desde el momento en que un fotógrafo selecciona un tema está trabajando sobre la base de un recorte de la realidad. O, lo que, es más, una imagen puede ser parte de una serie más amplia, que desconozcamos. Pero como bien señala Peter Burke (2001) el testimonio de la fotografía es de gran utilidad y puede aportar información valiosa del pasado. Sin embargo, las imágenes han de ser tratadas con cuidado, porque el arte tiene sus propias convenciones y sigue líneas de desarrollo interno, al mismo tiempo que reacciona frente al mundo exterior. No obstante, ellas pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con las palabras y eso es de gran utilidad para el investigador. En el presente capítulo nos proponemos poner en relación

las imágenes analizadas con otras, pero también con relatos y testimonios. Por otro lado, abordamos el modo en que dialogan la autopercepción enunciada por Batato Barea (en sus declaraciones) y la imagen que devuelven sus retratos, considerando que, aunque no sean lenguajes homologables, sí pueden ser complementarios en un análisis como el que nos propusimos.

#### **4. El retrato de Batato Barea de Marcia Schwartz. Entre el travestismo y el arte como revolución constante**

*“Toda esa potencia radical del goce que, en esas turbias, sino torpes, fugas, se embarroca.”*

Néstor Perlongher (2012: 56)

En 1988 Batato Barea asistió, junto a su amigo y colega Tino Tinto, al programa televisivo *El mundo de Antonio Gasalla*. En esa ocasión el conductor invitó a los artistas a presentarse y les pidió que se definieran y pronunciaran alguna frase “sesuda”. Batato Barea se definió públicamente como “clown—travesti” y pronunció las frases: “enamorarse de uno mismo no es ninguna catástrofe, porque no hay ninguna, ninguna posibilidad de que surjan rivales...” y “la vaca no da leche, se la quitan”. También aprovechó la ocasión para publicitar el espectáculo “Las coperas” que realizaba en el circuito *underground* —en un pequeño teatro de Av. Corrientes 1972— junto con Alejandro Urdapilleta. En noviembre del mismo año, en una nota para el diario *El Ciudadano* titulada: “El pudor de ser travesti. La desesperación de Sandra Opaco, el espectáculo de Batato Barea que no pretende ser transgresor sino simplemente marginal”, Barea señalaba que:

La formación actoral no me sirvió para expresarme, al contrario, me paralizaba. Después hice el curso de clown y sobre todo empecé a prestar atención a lo que pasaba en la calle, las murgas, las bailantas (*El Ciudadano*, 15 de noviembre de 1988.)

La nota citada promocionaba el espectáculo *La desesperación de Sandra Opaco*, estrenado en el Centro Cultural Ricardo Rojas. En la obra, Barea recitaba poemas de Fernando Noy, Alberto Laiseca, Alejandra Pizarnik, Marguerite Yourcenar, Yannis Ritsos y Jorge Gumier Maier y esporádicamente repetía: “¡qué tremenda angustia!”, mientras agitaba su vestido negro. De forma simultánea Klaudia con K y La Pochocha, dos

bailarinas travestis<sup>157</sup> que Batato Barea había conocido en las murgas, bailaban como odaliscas, se desnudaban y repetían proclamas por los derechos de las personas trans. Según las críticas, el público se dividía entre quienes salían muy enojados o muy contentos de ver la obra. Este, fue un momento determinante de la vida de Batato Barea ya que fue a partir de su incursión en las murgas barriales cuando aprehendió el arte del travestismo y en donde, además, conoció a quien luego le colocaría los implantes mamarios. Las murgas de los años 80, no sólo representaban un espacio festivo y popular, sino un lugar asociado al carnaval y al destape. Allí, la artista trans Klaudia con K conoció a Batato Barea. En un testimonio describe ese primer encuentro:

Cuando llegué a la Argentina, ser homosexual estaba reprimido legalmente. Aunque no fuera un delito, era una contravención (...). Siempre fui muy mariquita, muy afeminado, y he tenido encontronazos con la policía. Entonces, esa [participar en la murga] era una forma de libertad. Por más que estuviera la policía, yo pasaba bailando con bikini, corpiño y portaliñas... Me sentía libre, me sentía feliz. Empecé con la murga “Los chetos de Almagro”. Ahí conocí a Batato, a Noy, a Luisa Marival, a la Pochocha, todos personajes del Abasto (...) con todos esos empezamos “Las Coperas”. (...) un espectáculo raro, porque entrabas con una música de carnaval bailando como si fuera una murga, y después cada uno hacia su número (en Noy, 2015: 131-132)

Este momento, hacia finales de los años 80, implicó un punto de inflexión en cuanto al viraje de Batato Barea al travestismo y fue entonces cuando comenzó a incluir a personas trans, sin formación actoral, en las obras que realizaba. En efecto, su incursión en las murgas influyó la definición de su estética singular, la cual retomaremos en los siguientes apartados a través de las imágenes.

Además, fue a comienzos de 1989, la artista Marcia Schwartz lo retrató. Schwartz fue la gran retratista del movimiento artístico de los años 80 y quien, según Viviana Usubiaga:

Capitalizó el legado de Antonio Berni tanto en su figuración crítica como en el uso de su técnica mixta que incorporaba objetos extra—artísticos y en cierta animación de las superficies pictóricas resultado de la aplicación del color en vibrantes y movidas manchas. Pero también su imagen fue influida por una serie de artistas, algunos de ellos amigos suyos, que forman una especie de coherente tradición contemporánea que la entronca con Lino Enea Spilimbergo, Carlos Gorriarena, Jorge de la Vega, Carlos Alonso, Pablo Suárez, Luis el Búlgaro Freisztav, Fermín Eguía y con sus maestros directos Aída Carballo, Ricardo Carreira y Luis Felipe Noé. Asimismo, fue el fotógrafo Humberto Rivas quien la estimuló en su opción por el retrato durante su estancia en España entre 1977 y 1982 (Usubiaga, 2012:146).

---

<sup>157</sup> Cabe señalar que en todos los artículos periodísticos y testimonios a los que accedimos en esta investigación, como así también en las entrevistas realizadas, los actores se refieren a “los” travestis. Sin embargo, la autora referirá siempre a “las” travestis.



En 1989, Marcia Schwartz realizó la obra *Batato*, que forma parte de una serie de pinturas que ejecutó representando a sus amigos actores y artistas del movimiento cultural porteño de los 80. Había iniciado esta serie en 1982, cuando se reencontró con sus amigos en su regreso al país durante la Guerra de Malvinas, después de haber estado exiliada en la Barcelona postfranquista. Uno de sus primeros retratos fue a la artista y performer Krisha Bogdan, pareja de Miguel Abuelo, líder de la banda de rock Los Abuelos de la Nada (Entrevista a Marcia Schwartz. Agosto, 2015).

En esos retratos existió una tensión entre la representación y lo representado que potenciaba el juego de apariencias y deformaciones respecto de sus modelos. Eran retratos descarnados, para los cuales era preciso el diálogo de miradas, la creación de un vínculo intenso entre la artista y sus modelos que luego, con la última pincelada, se disolvían (Usubiaga, 2012:147). Este diálogo se evidenciaba en la tensión estética hacia la teatralidad –una teatralidad concebida para un público amplio –pero también en la minuciosa búsqueda de los objetos que representaban las manías, los gustos y el pasado del retratado; a esto se agrega la fidelidad que se establece con ellos en el mismo retrato.

La fuerte gestualidad de los retratados da cuenta de sus estados emocionales, de un vínculo íntimo y de una negociación con la pintora, mientras que la materialidad y la factura de la obra conforman una unidad que vuelve difícil imaginar otra posible representación de esa persona. Este punto nos remite a la doble posición del sujeto en su representación: por un lado, por el efecto de fuerza en la imagen, debido a la admiración por el pintor y el efecto por el placer del espectador, delegado del pintor en la posición de sujeto de la mirada, que encuentra en ello autoridad y legitimación y, como consecuencia, refleja la imagen en sus efectos sobre sí misma (Marin, 2009:12-13).

La obra *Batato* condensó de manera única ciertos elementos de la performatividad del clown-travesti y también del clima de época en el que, de forma simultánea, el artista estuvo inmerso y constituyó. En efecto, la pintura brinda al sujeto la palabra propia que ningún discurso puede ofrecerle, ni siquiera el nombre de “sujeto” (Nancy, 2006).



Marcia Schwartz. Buenos Aires, Argentina.  
Batato, 1989 . Óleo sobre tela 200 x 160 cm. Colección Eduardo F. Costantini.

Según explicó Marcia Schwartz (entrevistas personales en los años 2015 y 2021) el momento de realización del retrato — como también de otros de sus retratos de la época— implicó entre una semana y diez días de trabajo, y una convivencia con el modelo. Además, la artista señaló que incluso para ultimar detalles de la obra fue preciso que su modelo esté cerca, por lo cual comían juntos, tomaban mates, y sostenían largas conversaciones. Es por esto que para ella era muy importante que sus retratados fueran sus amigos. Más aún Schwartz señaló que este retrato, como todos los demás, se consuman entre dos, pues el modelo debe entregar algo de sí y la artista debe poder captar esa entrega y esa conmoción que implica el acto de posar.

En la obra, Batato Barea aparece sentado de piernas y brazos cruzados, sobre un escritorio dispuesto en diagonal. Su pie derecho, apoyado sobre un cesto de residuos, aparenta ser su único contacto (aunque indirecto) con el suelo, brindándole un punto de equilibrio. La escena se construye sobre un fondo azul, montado con un telón estampado

con rosas en colores intensos, que destaca aún más su figura anudada. Al mismo tiempo, contrasta con los colores ocres del escritorio que le sirven de asiento al actor. Por otro lado, la palabra “BATATO” llama la atención en el margen inferior derecho de la pintura, sobre el escritorio. La tipografía simula a la de los “rayones” con los que suelen componerse palabras en las puertas de los baños públicos o los bancos escolares, en donde una de las formas de inscribir mensajes es desgastando la pintura de la superficie.<sup>158</sup> Esta tipografía conlleva un acto de rebeldía, de vandalismo y desafío a la autoridad, por lo cual su referencia lleva implícita la transgresión.

La obra cristaliza cierta carga simbólica a través de elementos referenciales que vinculan a Batato Barea con momentos de la construcción de su identidad personal y artística. Estos elementos representados en el retrato se vinculan con lo lúdico y remiten tanto a la infancia de Batato Barea como a diferentes momentos de su vida y de su trayectoria artística. El payaso es un juguete que refiere a su infancia transcurrida en la localidad bonaerense de Junín y posteriormente en San Miguel. Asimismo, este objeto se conecta con su trayectoria como actor y clown en la que encarnó la figura del payaso.<sup>159</sup> En su mano izquierda, cuya muñeca porta un brazalete probablemente obsequio de algún amigo o familiar, sostiene un pequeño oso de peluche que también es una referencia a su infancia. Contrastando con estos elementos, en su mano derecha tiene un arma, objeto que se puede atribuir a la pérdida prematura y trágica de su hermano menor. El joven se suicidó, tras el hostigamiento sufrido por su condición de homosexual, en un contexto opresor. Desde niño Ariel Barea (su hermano) le decía a su madre que era gay y taconeaba las calles del pueblo vistiendo ropas de mujer, por lo que a menudo era detenido (Amichetti, 1995). Cabe recordar, que los edictos policiales<sup>160</sup> de la época prohibían la homosexualidad y el travestirse en la vía pública.

---

<sup>158</sup> Tal como lo describía Néstor Perlongher (2008), los baños públicos se asociaban en la década del 80 a la homosexualidad y al nomadismo. Representaban uno de los puntos fundamentales en el circuito del *'yiro'* gay, que este autor utilizó para reconstruir una topografía infractora de la ciudad y sus circuitos intermasculinos. Al mismo tiempo, es posible rastrear otras formas de circulación de este tipo de escrituras en baños dentro del mundo del arte, especialmente desde los años 60. Como señala Fernando Davis (2014) en 1954 el artista argentino Alberto Greco, viajó a Francia con una beca para ampliar sus estudios de pintura. Durante su estadía, escribía, de forma sistemática, “Greco Puto” en las paredes de baños públicos de París, junto a dibujos y «grafitis obscenos» (Rivas 1992, 182), como un gesto crítico reiterado que trazaba una cartografía de la transgresión.

<sup>159</sup> El fotógrafo Gianni Mestichelli, retrató esta etapa en la que Batato interpretó al payaso. Asimismo, Barea incursionó en la técnica del payaso con su elenco El Clú del Claun (1986-1989).

<sup>160</sup> Es importante señalar que recién en 1996 fueron derogados los edictos policiales que permitían detener a homosexuales y transexuales en la vía pública. Las llamadas Brigadas de Moralidad de la Policía Federal purgaban las calles de gays y travestis aplicando el represivo inciso 2º H –escándalo en la vía pública– de dichos edictos policiales.

Ahora bien, en la retratística tradicional, los objetos que adjetivan al retratado se denominan atributos. Siguiendo a Peter Burke, por ejemplo: los atributos del rey son la corona y el cetro ya que se trata de objetos que permiten identificar al retratado más allá de su representación fisonómica; dan a entender su lugar en la sociedad y también algunos aspectos de su carácter y de sus intereses personales. Es por esto que cabe preguntarse, si la representación de estos atributos fueron producto de la decisión de la artista o del retratado. Pues, a menudo, suele haber una capacidad de determinación considerable por parte de quien pinta no sólo en relación a la materialidad y técnica sino también a la posición del retratado y los objetos que debe portar. En este último caso estaríamos frente a la preeminencia del factor pictórico en detrimento de la identidad del retrato.<sup>161</sup> Así, la construcción dialógica del retrato y la noción de una negociación artista-retratado, nos llevó a indagar sobre la procedencia de los objetos del retrato. En relación a este punto Marcia Schwartz explica que:

Todo lo que hay en el cuadro lo puso él, y él dispuso el orden también. Mi idea de los retratos, no solamente ese, también el del búlgaro y otros, era que yo les pedía a ellos que hicieran su propia escenografía. Que trajeran cosas de su casa, cosas que quisieran poner. Parte del retrato eran los objetos. No eran inventados por mí sino por ellos (Entrevista a Marcia Schwartz, 2015).

Los objetos y accesorios eran elementos fundamentales en la forma en que Batato Barea construía su imagen y sus performances. Más aun, en el caso de esta obra los accesorios presentados junto a su modelo refuerzan la auto-representación en tanto que son considerados de su propiedad (Burke, 2001).<sup>162</sup>

En este sentido, llama la atención la presencia de un bulto negro sobre el margen izquierdo, adornado con collares de perlas rosas que se corresponde con una gran peluca — descrita por Marcia Schwartz como un bonete—, utilizada ocasionalmente por Batato

---

<sup>161</sup> Nancy refiere a dos tipos de retratos. Por un lado, el que mantiene referencial e individualizada a la identidad de la persona que se encuentra fuera de él, pero la identidad pictórica se pierde al ajustarse a ésta. En este tipo de retrato se dispone cómo deben estar representados el retratado y con qué objetos (ciertos objetos daban prestigio, otros marcaban status, etc.). El segundo tipo de retrato que pone en juego su propia sociabilidad y por eso entran en juego los sujetos en una relación de sujetos y no de objetos identitarios. Es así como el valor del rostro en tanto sentido del otro, sólo se da en verdad en el retrato artístico. Así la mirada identificatoria se relaciona con su modelo; el retrato sólo se relaciona con “el sí” (en tanto otro) precisamente única condición para que haya relación.

<sup>162</sup> Si bien Marcia Schwartz reactualiza la retratística barroca, y el lugar que se le adjudicaba a los atributos en ella, resulta necesario recordar—como afirmó en una entrevista personal— que los objetos en sus retratos de los ochenta eran seleccionados por los propios retratados. Por lo tanto, éstos tenían agencia a la hora de vincularse con los objetos que consideran que reflejan su historia o se vinculan a su personalidad.

Barea en sus puestas en escena.<sup>163</sup> Sobre el margen derecho, se halla una piraña en la que guardaba pequeños elementos para las obras y a su lado, en rojo, un vaso telescópico plegable, que Barea conservaba desde su infancia en Junín. Asimismo, en la obra de Marcia Schwartz la teatralidad es un componente central. Esto sucede también en tantos otros retratos en que los objetos, y la forma particular de representarlos en cada período, dejan entrever características del clima de época. En este sentido, al rastrear la genealogía de los accesorios que enaltecen su figura y cubren el cuerpo de Batato Barea, resulta evidente que éstos se vinculaban fuertemente a su vida afectiva y social. Las prendas y accesorios constituyen la superficie envolvente de su cuerpo: un vestido negro; el fino tapado confeccionado por su amigo Gabriel Grippo<sup>164</sup> con frazadas que cubre parcialmente su figura y sobre el cual se sienta, un velo cayendo del extremo superior de su cabeza; los aros; el llamativo anillo, elaborado por él mismo con tapitas de gaseosa y botones<sup>165</sup>; y el collar de perlas en su cuello (el mismo con el que por esos días, vestido de declamadora, recitó el polémico poema “Sombra de conchas” en el Centro Cultural Ricardo Rojas. La imagen presentaba un juego con el artificio que la circunda mientras que todos estos elementos expresaban un goce en portarlos y en sobrecargarse de objetos. El testimonio de la actriz Noemí Frenkel insiste en esta búsqueda de Batato de construirse a través de vestimentas y accesorios:

En Batato había todo un transformismo, había todo un fetichismo con los objetos. Había que ir a buscar el anillo y los collares. Yo iba al camarín cuando se ponía estas cosas. Era permitirse desarrollar ese erotismo puesto en los objetos, en llenarse de los objetos y ser como un arbolito de navidad. Farolero. Imaginate que Batato se ponía anillos hechos con tapitas o con botones y tapados de frazadas hechos por Grippo (...) Mi amiga (Andrea) que era sobrina nieta de Paulina Singerman, la actriz de cine, tenía todo el vestuario de su abuela y ella le regalaba todo a Batato. Era como una reencarnación de la diva (Entrevista a Noemí Frenkel en agosto del 2016).

---

<sup>163</sup> Agradezco a Viviana Usubiaga, quien me brindó información relevante respecto a este punto.

<sup>164</sup> Datos extraídos de entrevistas personales a Seedy González Paz y Noemí Frenkel, respectivamente.

<sup>165</sup> En relación a sus accesorios, específicamente a sus anillos como el que porta en la foto, Batato Barea escribió el siguiente poema:

#### Anillos de Botones

“La transformación, el cambio, el deseo de ser alguien propio... Si yo imitara a la Legrand o a la Giménez tendría mucho trabajo, pero como me llamo Batato, tengo voz grave, un quillango de tapado de piel, y anillos de botones, no uso lentejuelas digo poemas de Pizarnik, Noy, y encima tengo tetas ¿Qué soy? Un transgresor: no, soy yo devorando mi propio corazón. Fui a la primaria, y al secundario, con monjas y curas, hice la maldita conscripción y fui convocado en Malvinas (todos motivos de humillación y no de orgullo), después Bailarín, payaso en plazas vedette de murgas y travesti. No pretendo más que vivir y cambiar como yo quiero, sin mensajes ni transgresiones. Eso sí, lo mío lo defiendo hasta el fusilamiento. Como decía Alfonsina: “La vulgaridad me acosa. Escucho detrás de mi risa, burlas, insultos... Pero ¿por qué?, ¿os parezco una simia? ¿eh? Mis buenas gentes que sabéis de cosas bellas, el otro día desde el umbral de mi casa vi catorce pavos reales que, al mismo tiempo, abrían sus colas en abanico”. Disponible en Pan y circo, Buenos Aires, 26 de junio de 1991.

Los objetos tenían un peso simbólico fundamental en la vida de Batato Barea tanto arriba como abajo de los escenarios. Como vimos, estos provenían tanto de sus afectos como de materiales de desecho que recolectaba en las calles. Muchas de sus estrafalarias vestimentas estaban confeccionadas por él mismo con retazos que juntaba en el barrio de Once. Este acto de crear y confeccionar sus propias vestimentas con materiales descartables encuentra su correlato en el rastro del punk como actitud que implica: el “hazlo tú mismo”, y la utilización de materiales de desecho como crítica al consumismo, junto con la alusión al rechazo de una sociedad que enajena al individuo; la valoración de lo que se sale de la norma; el nihilismo; o la reivindicación de la propia libertad sexual y del cuerpo como lugar de batalla (catálogo de muestra “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo”, MACBA 2016)

La estética del actor se complementaba con diseños de sus amigos y con lo que otros consideraban basura.<sup>166</sup> Esta doble disposición entre una materialidad noble y marginal (las telas delicadas de las vestimentas de una diva y los materiales de desecho de Once) es otro de los factores que da cuenta de la constitución de una escena que expresa el núcleo de la extrañeza y la teatralidad de este retrato. En consonancia con este planteo se manifiesta el vínculo con la retratística barroca, en donde dicha teatralidad resultaba un componente central y el estilo retórico expresaba una conciencia de la necesidad de persuadir al espectador (Burke, 2001:73).

Por otro lado, desde una mirada iconográfica, este retrato presentaba la dureza de los trazos en las piernas, y la rigidez de los rasgos marcados en el rostro y en el cuello. Asimismo, se puede atribuir una intención de la artista de mostrar la mirada perdida de Batato Barea y su expresión seria y serena que se potencia en la representación de su boca pequeña y pintada. Sin embargo, la pose escapa a la polaridad hombre o mujer, remite, más bien a una identidad de la disidencia de género.

Batato Barea eligió estar cruzado de piernas y de brazos, en una postura casi anudada y, al mismo tiempo, erguida, como se demandaba socialmente a “las señoritas” en tanto que se consideraba al pudor como un valor. Más aún, se destaca en la obra la intensidad con la que la pintura representa la piel, como por ejemplo en las mejillas

---

<sup>166</sup> La utilización de materiales de desecho fue una faceta creativa incorporada posteriormente por otros artistas del Centro Cultural Rojas — espacio en donde Batato Barea intervino activamente—. Por ejemplo, los modos en que el artista Marcelo Pombo incorporaba, hacia finales de los 80, cartones, envases y otros materiales descartables en sus composiciones plásticas.

levemente sonrojadas, en los detalles del maquillaje y en las uñas cuidadosamente pintadas. Además, cabe mencionar al elemento infantil que atraviesa a la imagen y hace aparecer lo múltiple: lo masculino, lo femenino, la referencia a la infancia (con su correspondiente vínculo con la inocencia) y lo juvenil. También está presente un dispositivo nostálgico tanto en la expresión como en los objetos del pasado, y el factor trágico en el arma y su contrasentido: el osito (tierno e infantil) en la otra mano. Podemos, finalmente, considerar que la pose de Batato Barea circunda la impostura. Oponiéndose a las categorías de pares opuestos, esquivo el magnetismo en los extremos femenino o masculino, pasado-presente. No copia la imagen fiel del retratado, simula, aunque no hay una norma que guíe la transformación. Se trata más bien, de una impostura concertada: un aparecer que regula una pulsación goyesca, entre la comedia y la tragedia, señalando todo un arco de pasiones humanas. La imagen oscila entre la picardía asociada a la niñez y ciertos elementos tanáticos, y pone en valor la vida en los goces. Por último, en la construcción de esta obra identificamos que la pose de Barea implica una búsqueda de lo ambiguo en toda su potencialidad. Una configuración que solo fue posible en el encuentro íntimo y en la transferencia emocional entre el retratado y la retratista.

#### **4.1. Imágenes en circulación: El retrato de Batato en el MAM**

El retrato de Batato Barea realizado por Marcia Schvartz fue replicado en una gran cantidad de notas periodísticas que pudimos rastrear hasta la actualidad. En general, se trata de notas sobre el artista o sobre la movida *underground* de los 80. Actualmente la obra ocupa un lugar central en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Sin embargo, en el año 1990 estuvo expuesto en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La artista Marcia Schvartz retrató a muchas personalidades de ese medio, lo cual nos llevó a preguntarnos entre todos esos valiosos retratos: ¿cómo llegó Batato Barea a la institución museo?

En 1990, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires realizó el ciclo de instalaciones "Los 80 en el MAM", organizado por Silvia de Ambrosini y Alina Molinari, que contó con la participación de 27 artistas entre quienes se encontraba Marcia Schvartz. En el marco de la exhibición, se expuso el cuadro *Batato* y se presentó una performance titulada: *Tomando el té con Batato* (1990). Esta última se trataba de una reversión de un numerito que él ya presentaba esporádicamente en distintos espacios del *under*. Cabe aclarar que, según explicó la retratista, las organizadoras de la muestra consideraban que

no resultaba “serio” que Barea, como persona trans, ingresara a hacer la performance, un hecho artístico que superaba los límites de la transgresión autorizada.<sup>167</sup> De manera que Schwartz puso como condición para exponer su obra, que él realizara esta acción. Este gesto, da cuenta del lugar marginal y subalterno, que ocupaban las disidencias sexuales en las instituciones artísticas. Si la entrada de las mujeres a los museos estuvo históricamente vedada —una inequidad que solo comenzó a ser tibiamente revisada hacia finales del siglo XX— los museos de los 90 no admitían obra de artistas trans y no binarios-queers. En este marco, pudimos constatar que se estableció una alianza entre la artista y Barea para acceder a este espacio institucional vedado.

En la performance, el clown-travesti tomaba el té, junto a un equipo de pequeñas tazas y utensilios, frente a la obra. Así, el artista retomaba un juego tradicional para niñas que emula el comportamiento de las madres o mujeres adultas que se reúnen a conversar en torno a un té. En efecto, esta performance señalaba aquellos elementos lúdicos que desde la primera infancia recrean los modelos a seguir de los roles de género y conforman un “deseo de ser” como sus progenitoras (amas de casa, madres, mujeres con buenos modales).



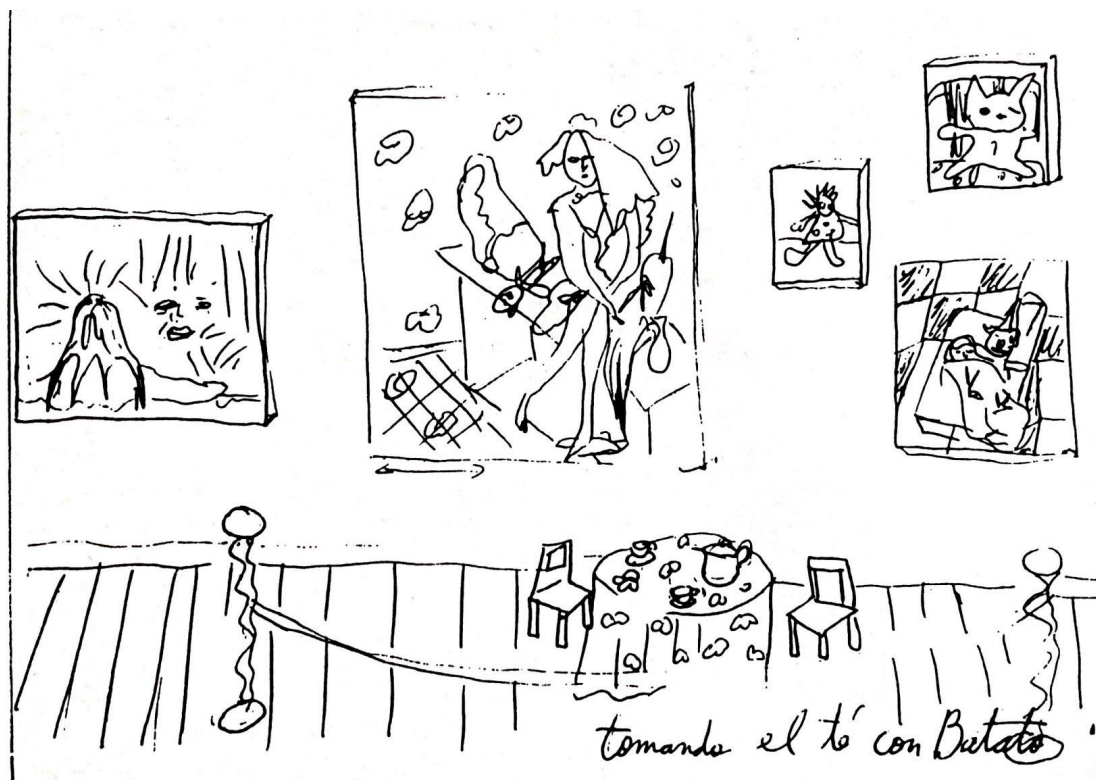
---

<sup>167</sup> Cabe señalar que si bien en los catálogos de la muestra dejan entrever que Batato Barea había sido invitado por las curadoras a la muestra, la artista Marcia Schwartz, en una segunda entrevista realizada telefónicamente en mayo del año 2021, nos esclareció este punto. Según explicó la artista las curadoras no se sentían ni cómodas ni conformes con la presencia de Barea (una travesti) en el Museo. Agradezco a Schwartz por haberme aclarado recientemente este punto.



Marcia Schwartz y Batato Barea. *Tomando el té con Batato*, 1990, instalación performática, en el marco de la exhibición "Los 80 en el MAM", Museo de Arte Moderno. Buenos Aires.

Archivo MAMBA.



Croquis realizado por Marcia Schwartz de la performance *Tomando el té con Batato* del catálogo de la muestra "Los 80 en el MAM"

Sentado en torno a una mesa junto a Miriam Bendjuia (amiga cercana del actor y también de Alejandro Kuropatwa)<sup>168</sup> y Marcia Schwartz, y rodeado con los objetos que lo immortalizaban en el retrato, Batato Barea invitaba a los visitantes que pasaban frente a la obra a tomar el té con él. Como quien constata que la ficción es real, el actor ajustó la escena con especial cuidado de mantener ciertos elementos de la composición de la esencia del cuadro, sin buscar la mimesis con éste. En otras palabras, la performance no copiaba de manera textual al óleo (en tanto no imitaba el fondo, ni igualaba la posición

<sup>168</sup> Tommy Paskus describió a Miriam Bendjuia como la enfermera espiritual de Kuropatwa, quien estuvo muy próxima al fotógrafo durante el periodo de su internación y tratamiento contra el HIV. En relación a este momento Miriam Bendjuia relató: "Durante esos meses me llamaba desde la clínica y me comentaba lo harto que estaba de tanta píldora. Entonces un día le dije: ¿Ale, por qué no le pedís a tu papá que te compre una camarita cualquiera y les sacás fotos a las pastillas?". Y eso hizo. Ese octubre exhibió *Cóctel* en la galería Ruth Benzacar". (María Gainza. "De AK", suplemento Radar, *Página 12*, el 24 de abril de 2005. Consultada el 20 de julio de 2017 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2180-2005-04-24.html>)

de los objetos, ni reiteraba la pose), más bien, recuperaba la fugacidad del momento en una instantánea que, entre sonrisas, contrasta con cierta tristeza del cuadro. Asimismo, se hacía presente el componente efímero de la puesta en escena que confabulaba con la obra plástica estática. En esta performance puede pensarse a la imagen de Batato Barea desdoblada del cuadro, saliendo de la ficción pictórica y encarnando su personaje de manera inmediata para corporizar otro tipo de ficción.

Por otro lado, la fotografía, por su carácter de imagen de registro, da cuenta de la auto-representación de Batato Barea, sin mediación de la pintura ni de la fotografía artística como la que caracteriza a la serie de fotos tomadas por Alejandro Kuropatwa, Julieta Steimberg y Gianni Mestichelli, que veremos en el siguiente apartado. En efecto, testimonia un momento de autoconfiguración estética del clown travesti, aunque al mismo tiempo se trata de una duplicación desplazada del cuadro, que permitía acceder simultáneamente a la imagen representada en el cuadro y a la imagen de registro de Batato Barea y a su pintora.

Retomando a Louis Marin (2009), en el retrato se produce la presencia “en sí” y la puesta “fuera de sí” del sujeto, sobre esta doble dimensión pero, desdoblada, versa el sentido de la fotografía en cuestión. La foto de registro de la performance señala al representado y a la marca autoral del cuadro (porque la pintora está presente en la fotografía) poniendo en evidencia el poder de reflexividad que caracteriza a todo retrato pues la imagen es presentada como resultado del acto que formula, es decir, de un acto de representación en el cuadro y en la foto que lo reafirma. En sintonía con este planteo, Marin (2009) describió la doble dimensión de la representación: una, reflexiva y otra, transitiva, señalando que en el retrato se produce la “presencia en sí” y la “puesta fuera de sí” del sujeto representado. Mostrar es intensificar y redoblar una presencia. Representar es siempre presentarse como representante de algo. Por un lado, la representación se mantiene en el elemento de lo mismo y lo intensifica al redoblarlo, en este sentido es su reflexión; por otro lado, la representación constituye a su sujeto, tal es el segundo efecto: constituir al sujeto por reflexión del dispositivo representativo (Marin, 2009:137).

Al mismo tiempo, la participación de Barea en esta muestra implicó su entrada al museo como institución artística consagratoria. A comienzos de los 90, indicaba que el artista había alcanzado un nivel de reconocimiento que excedía al mundo del *underground*. Además, como desarrollaremos, fue en este período que un creciente número de fotógrafos de renombre mostraron interés por retratarlo. Es por ello que

dedicamos un apartado a la muestra “Los 80 en el MAM”, que resultó ser la primera y la última en un museo en la trayectoria de Batato Barea, y la que más tempranamente se lanzó a revisar el arte de los años 80 en una institución reconocida como es el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Además, el evento generó repercusiones en la crítica y señalamientos en torno al “estricto recorte” del corpus de artistas de los años 80 que había efectuado la curadora. Como veremos, estas críticas indican que los actores y las estéticas, enraizadas en los años 80, comenzaron en ese momento a entablar una competencia por su propia legitimidad.

#### 4.1.2. “Los 80 en el MAM”: retrospectivas y lucha por la legitimidad en el escenario artístico

La muestra “Los 80 en el MAM” tuvo repercusiones en la crítica y la prensa. Además, habilitó la discusión en torno a las producciones artísticas de los años 80, muchas de las cuales pertenecían a artistas del *underground*.<sup>169</sup>

Hacia finales del mes de abril de 1991, los tres diarios más leídos de la década publicaron notas que por su tono crítico daban cuenta de la presencia de actores y estéticas en competencia por su propia legitimidad (Bourdieu, 1990). En ese contexto, se estaba revisando y resignificando al arte de los 80 en Buenos Aires. Cabe señalar que en la mayoría de las notas sobre el evento se utilizó el retrato realizado por Marcia Schwartz *Batato* (1990), lo cual evidencia un lugar central de la obra dentro de la muestra.

En una de las publicaciones, en el diario *Página 12*, Fabián Lebenglik enumeraba a los 27 artistas que componían la muestra y luego escribía:

Toda lista en el campo de la cultura, anticipa un recorte más o menos violento. (...) Lo cierto es que las curadoras de la muestra, desde que se conoció el proyecto de una exposición antológica de los 80, provocaron en la microsociedad artística una suerte de campeonato: todos por estos días, tienen una lista propia de los artistas que habría que incluir o excluir de la exhibición. Señalan la pertenencia o no de acuerdo a edades, exposiciones individuales o colectivas, renombre etc. Todos entablan, en síntesis, una pelea simbólica por no haber sido ellos los que elaboraron el proyecto. Sería entonces beneficioso que a partir de ahora proliferaran, entre otras, las exposiciones sobre los 80; y se modificara el nombre a “Fragmentos de los 80” para evitar la pretensión de exhaustividad (Lebenglik, Fabián, “Los 80 en el MAM. Buena muestra para un debate”, *Página 12*, 16 de abril de 1994.)

---

<sup>169</sup> Nombres como Rafael Bueno, Marcia Schwartz, Batato Barea, Guillermo Conte entre otros, fueron protagonistas centrales del catalogado como movimiento artístico *underground*.

Por su parte el periodista del diario *Clarín*, Fermín Fèvre, criticó duramente al ciclo de instalaciones. En la nota publicada el 13 de abril, argumentó que Silvia de Ambrosini, curadora de la muestra, no había aplicado ni un criterio de inventario ni un criterio conceptual para la selección de artistas de los 80, más allá de su gusto personal. La crítica de Fèvre apuntó específicamente a que algunos de los artistas seleccionados ya eran reconocidos en los años 60 y 70 mientras que otros habían logrado reconocimiento en los años 80. Por último, criticó de forma ambigua el hecho de que las obras se presentaban como instalaciones que, según su criterio, estaban sin resolver.

Como se pone de manifiesto hasta ahora, las críticas apuntaron, de manera unánime, contra el criterio utilizado por la curaduría para seleccionar el corpus de artistas. En el diario *La Nación*, Aldo Galli escribió una nota titulada “Una muestra de instalaciones”. En sintonía con las críticas citadas, y manteniendo el tono descalificador en cuanto a las exclusiones e inclusiones de artistas en la muestra, el periodista afirmaba:

Según indica Alicia Molinari (curadora) en el catálogo, el criterio de selección consiste en elegir la obra de quienes empezaron a exponer entre 1981 y 1990 o de quienes habiendo expuesto antes —o mucho antes— hubiesen elaborado en esos años una imagen que diese más profundidad a su obra. Eso intentaría explicar por qué entre los expositores figuran por ejemplo Enrique Aguirrezabala (1932) y Pablo Suárez (1937) quienes obviamente empezaron a actuar con anterioridad a la década del 80 (Aldo Galli, “Una muestra de instalaciones”, Diario *La Nación*, 13 de abril de 1991)

Galli también cuestionó el uso del concepto de instalación y finalizó la nota con un agudo señalamiento de la ausencia de nombres significativos en la muestra.

Postulamos que estas revisiones de la crítica señalaron hasta qué punto el evento puso en evidencia por un lado la temprana recuperación de las producciones artísticas de los años 80 y, por otra parte, cristalizaron la lucha simbólica por la pertenencia a una generación de artistas que comenzaban a ganar legitimidad en el escenario artístico.

En cuanto al primer punto, tal como se desarrolló en el capítulo 1, la década del 80 estuvo signada, en lo político y social por el final de la dictadura, y la asunción de un gobierno civil que mantuvo —frente a los desafíos y dificultades, especialmente económicas— una política orientada a favorecer la proliferación de la cultura y del arte, considerándolos elementos fundamentales para la redemocratización del país.<sup>170</sup> Asimismo, representó un momento de ebullición de nuevas expresiones artísticas que

---

<sup>170</sup> Para ampliar sobre este tema: Manduca Ramiro y Suárez Marina “Artes escénicas entre la oficialidad y el *underground*: las políticas culturales en los primeros años 80”. *Publicaciones UP*, febrero 2019.

habían permanecido ocultas de la censura o la autocensura de los años de dictadura, en donde aparece la experimentación con materiales no tradicionales, el cuerpo como elemento artístico y el giro de la pintura<sup>171</sup> hacia la experimentación, y la fusión de distintas formas de expresión como el teatro, la música y la performance, la literatura y la moda. Esta efervescencia creativa que movilizó a la joven generación de los 80 fue catalogada a comienzos de los 90 como “arte de posdictadura” (Constantini, 2006: 10-14), un título que ya señalaba su entrada al arte como institución. En cuanto al segundo punto, a comienzos de los 90 ciertas tempranas experiencias retrospectivas, como “Los 80 en el MAM”, cristalizaron la lucha simbólica por la pertenencia a la generación de artistas de los 80, una demanda que permite pensar dicha pertenencia como una primera instancia de consagración en dos sentidos: porque la crítica y las instituciones artísticas comenzaron a mirar a esta década con un interés que no había sido característico de ellas en los primeros años 80. A su vez, hacia mediados de los 90, muchos de los artistas del movimiento *underground* fueron vinculándose a las instituciones artísticas y la creciente inercia del mercado del arte, incluso afuera del país.

Utilizamos el concepto de *doxa* de Pierre Bourdieu para analizar porqué fue posible la institucionalización de la experiencia *underground* de los años 80. La *doxa* representa aquel conocimiento que se construye y reproduce en la práctica y que se instaaura, bajo el velo de la objetividad, como natural a través del lenguaje, del cuerpo, de las instituciones. En el mundo del arte, este concepto resulta fundamental para abordar lugares comunes de consagración como el museo, la crítica, la curaduría, que señalan la legitimidad de la obra de arte. Al mismo tiempo, se da el reconocimiento de uno o varios centros simbólicos —alrededor de instituciones y estéticas consagradas que constituyen la *doxa*—. Esta implica la existencia de un campo de fuerzas, de tensiones y de disputas por imponer sus propias visiones del mundo pues dichos centros representan a un conjunto de creencias fundamentales y afirmadas como dogma explícito y consciente de sí mismo (Bourdieu, 1995). En este marco, los grupos y las estéticas entran en competencia por su propia legitimidad. De manera que las producciones de sectores más heterodoxos del escenario artístico comienzan a virar— en el marco de constantes luchas simbólicas por ocupar lugares centrales— hacia formas de consagración *dóxicas* dentro del escenario artístico.

---

<sup>171</sup> Algunos investigadores y críticos por “el retorno a la pintura” aunque esta forma de plantearlo implica una especie de retroceso (Constantini, 2006). Por esta razón, preferimos señalar que la pintura, nunca desaparecida, tuvo un fuerte protagonismo de forma más experimental.

Ahora bien ¿Qué se transformó para que fuera posible que experiencias y acciones creativas ubicadas en los márgenes del escenario artístico llegaran a zonas centrales o consagradas del mismo? Según Pierre Bourdieu (1995), quienes monopolizan el capital utilizan estrategias de conservación de la ortodoxia: aquel conocimiento aceptado explícitamente como verdadero y correcto. Al mismo tiempo, quienes disponen de menos capital suelen ser los recién llegados, los jóvenes, que se inclinan a utilizar estrategias de subversión, de herejía, prácticas heterodoxas que se oponen a lo instaurado. En momentos de crisis, la herejía tiene éxito en la subversión de las posiciones en los campos. Cuando los agentes que solían aceptar la ortodoxia no están satisfechos, pueden abrirse a la herejía. Es entonces cuando quienes monopolizan el capital tienen que salir de su silencio y defender su posición a través de apelar a la *doxa* de los herejes. Sin embargo, como señala Bourdieu, en general, los herejes no llevan su herejía más allá de los límites que implica la conservación del campo y la continuación del juego (Bourdieu, 1995).

Como se analizó en los capítulos anteriores, los años de dictadura degradaron y restringieron expresiones emergentes y alternativas por la censura, el miedo, y principalmente a causa de la violencia. Pero también debido a los recortes económicos de las políticas culturales y del fomento artístico que resultaron desventajosas para ciertos sectores del mundo del arte y la cultura. En este contexto desfavorable, las acciones continuaron desarrollándose en la clandestinidad, el ocultamiento, o el exilio. Por esto el movimiento *underground* que empieza a emerger hacia finales de la dictadura, si bien se alejaba de los sectores hegemónicos del circuito del arte, tuvo una significación renovadora para el escenario artístico. No obstante, durante la primera mitad de la década del 80, la crítica de arte visual no dio cuenta desde sus inicios y en forma específica, del fenómeno singular de las asociaciones creativas que aquella joven generación ejercía en la comunidad cuando resultaba imperioso reparar en los vínculos de sociabilidad. Transcurrió algún tiempo hasta que ésta se refirió a ellas y en ocasiones lo hizo vinculando esas prácticas con las desarrolladas en los años 60 (Usubiaga, 2012: 154). Fue hacia finales de la década, cuando la crítica, la prensa y los pares reconocidos (artistas consagrados) no sólo apreciaron el aire renovador de este movimiento artístico, sino que también participaron de sus cada vez más frecuentes acciones. Este movimiento se dio recién hacia comienzos de la década del 90, pues fue entonces cuando aquellos artistas que en los 80 representaban a “los recién llegados”, en el nuevo contexto de creciente institucionalización, fueron considerados como la novedad. De manera que los

representantes de la ortodoxia se inclinaron a incorporar sus producciones porque éstas representaban lo vanguardista.

Así, en los albores de la década del 90, la crítica señaló, de forma creciente, a los artistas emergentes y “herejes” como pertenecientes al escenario artístico y, en un mismo movimiento, los propios artistas comenzaron a circular por espacios crecientemente consagratorios distanciándose de aquellas formas de subversión que marcaron sus primeros pasos.

#### **4.2. El retrato eventual: Batato Barea por Julieta Steimberg**

Durante 1988, el artista Fernando “Coco” Bedoya organizó cuatro muestras a las que llamó “Museos Bailables” convocando a artistas de diversas disciplinas. El evento fue anunciado como: “Una muestra y concurso para plásticos, músicos y actores. Performers, bailarines, poetas, vestuaristas, escenógrafos. *Playbackers*, videoartistas, fotógrafos. Cultores del aspecto, estilistas, dandis. Trabajadores de la apariencia en general”. La propuesta que se emplazaba en distintos locales bailables de la ciudad, sin que se modificaran ni cancelaran las actividades habituales de estos espacios nocturnos, buscaba combinar las manifestaciones artísticas generalmente asociadas al museo con la festividad propia de las discotecas.

En efecto, el nombre “Museos Bailables” ya señala una contradicción en tanto que el museo implica un espectador pasivo, en donde las obras se ubican en un espacio de relativa distancia, resguardadas de los posibles roles o interacciones con los visitantes. En apariencia, en un museo no se hace lo que, en una disco, y aquello que se suele hacer en la disco (un lugar para la danza, el movimiento, la liberación del cuerpo, el role, la interacción) se opone radicalmente a la dinámica de expectación respetuosa del museo. La aparente contradicción entre ambos espacios incita a pensar al arte como un cuerpo en acción, un cuerpo deseoso y festivo, desdibujando los márgenes de la experiencia, para generar nuevas formas de pensar el cuerpo y lo espacial. Por otro lado, tal como señala Ana Longoni (2012: 189), dos dimensiones tramaban la propuesta de los “Museos Bailables” y pueden extenderse a otras iniciativas que ocurrieron por entonces: por un lado, la fundación de instituciones radicalmente efímeras (ante la cerrazón o el elitismo de las instituciones oficiales) y, por otro, la idea de un desaprendizaje artístico. Ésta última erige una lógica antagónica a la convención dominante acerca de lo que es arte y sus fronteras.

Se realizaron cuatro eventos bajo esta lógica. El primero aconteció en Medio Mundo Varieté y se llamó simplemente “Museo Bailable”, el segundo fue “El crepúsculo de los libertadores” y tuvo lugar en Bivo Do Pe, mientras que el tercero fue bautizado “Prima-Vera” y se realizó en Freedom; y el cuarto se denominó "Con el arte en el cuerpo, la imagen viva de Buenos Aires" y en esta ocasión los artistas Coco Bedoya y Emei invitaron a Roberto Jacoby como curador del evento en la glamorosa discoteca Palladium del barrio de Recoleta. Bajo la consigna "Sea famoso por 15 segundos y gane 200 dólares", Roberto Jacoby lanzó una convocatoria abierta en la que concursaron casi 80 participantes —“una noche larga”, describió Jacoby<sup>172</sup>— bajo la mirada crítica del jurado compuesto por Marcia Schwartz, Martín Caparrós<sup>173</sup>, María Moreno<sup>174</sup>, Tom Lupo<sup>175</sup>, Walter Sidotti<sup>176</sup>, Pierre Restany<sup>177</sup> y la participación en locución de Lalo Mir<sup>178</sup> y Douglas Vinci<sup>179</sup>. A excepción de Marcia Schwartz, todos eran por entonces periodistas ampliamente reconocidos en el mundo de la prensa y la radio. A pesar de que se trataba de una discoteca radicada en una zona privilegiada de la ciudad, a la que asistía un público pudiente, no habitual en el resto de los espacios del circuito contracultural, en este evento participaron Batato Barea, Fernando Noy y Klaudia con K entre otros artistas del mentado *under*.

---

<sup>172</sup> Información relevada en Las I Jornadas “Desde los sótanos Literaturas y arte en los ochenta”. Miércoles 15 y jueves 16 de agosto de 2018. Auditorio del MALBA.

<sup>173</sup> Martín Caparrós es escritor y ensayista argentino. En los años de dictadura militar abandonó el país y vivió en París y Madrid hasta 1983, año en que regresó a Argentina. Una vez en Buenos Aires, trabajó en la sección cultural del diario Tiempo Argentino y en 1984 comenzó a colaborar en Radio Belgrano donde fue conductor junto con Jorge Dorio del exitoso *Sueños de una noche de Belgrano*.

<sup>174</sup> María Moreno es escritora y ensayista, crítica cultural y feminista. Entre sus numerosos proyectos 1984 fundó la revista *Alfonsina*, periódico feminista que fue pionero en su estilo.

<sup>175</sup> Carlos Luis Galarternik era un psicoanalista, poeta y locutor de radio argentino. En los años 80 participó en Radio del Plata en el ciclo radial Submarino amarillo, en el que realizaba su sección: el Tom Lupo Show, donde difundió bandas emergentes como Sumo, Soda Stereo, Los Redondos, Los Ratones Paranoicos, Los Fabulosos Cadillacs o los Alerta Roja.

<sup>176</sup> Walter Sidotti fue baterista de bandas protagónicas de la década como “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota” y “Los decoradores”.

<sup>177</sup> Pierre Restany fue un crítico de arte francés internacionalmente reconocido como fundador del movimiento artístico llamado Nuevo realismo. Pierre Restany escribió el Primer manifiesto del nuevo realismo en abril de 1960

<sup>178</sup> Eduardo Enrique Mir —conocido como Lalo Mir. es un locutor y presentador de radio y televisión. Durante la primera mitad de los años ochenta condujo *9 P.M.* junto a Elizabeth Vernaci, por la FM Radio Del Plata, un programa de rock innovador para la radio argentina, que rompía con los esquemas de la frecuencia modulada formal, imperante hasta ese entonces en el país. El éxito del formato se plasmó en un compilado musical editado por el sello discográfico CBS (hoy Sony Music), llamado "FMRA", basado íntegramente en uno de los envíos habituales de *9 P.M.*

<sup>179</sup> Carlos Masoch — Douglas Vinci— es artista plástico, actor, diseñador y locutor. Desde los años 80 Douglas Vinci participó de radio Bangkok (innovador programa de radio de la Argentina de la década, transmitida por la radio Rock & Pop) con la conducción de Lalo Mir. Este programa inauguró un nuevo estilo en los medios de comunicación argentinos y fue tremendamente influyente.



Sin embargo, resulta significativo que se tratara de una discoteca en una zona privilegiada de la ciudad, con un público pudiente, que no era el habitual en el resto de los espacios del circuito *underground*.

En relación al registro—poco común en los eventos del *underground* de los 80— esa noche cuatro fotógrafos estuvieron a cargo de las fotografías: Julieta Steimberg<sup>180</sup>, RES,<sup>181</sup> Cristina Fraire<sup>182</sup> y Alejandro Bachrach.<sup>183</sup> Allí, se turnaban para retratar a todos los participantes, aunque, debido a un confuso y violento incidente, no todos los fotógrafos hicieron públicos sus retratos *a posteriori*. Según Ana Longoni (2012: 191) “las fotos que Julieta Steimberg tomó esa noche permiten espiar la trémula convulsión de aquel Museo Bailable”. En cuanto al retrato registra la fugacidad de ese momento, diferenciándose de la fotografía de estudio, como la que veremos en el siguiente apartado realizada por Gianni Mestichelli. Durante el evento festivo, se montó un improvisado recinto fotográfico, acondicionado con piso y laterales de cartones, por donde pasaban todos los concursantes (más de ochenta) para ser retratados en ese instante en movimiento.

---

<sup>180</sup> Julieta Steimberg, es fotógrafa y reportera gráfica. En los años 80, cursó la carrera de Diseño Gráfico en la escuela Panamericana de Arte. Entre 1987 y 1988 estudió fotografía con Eduardo Grossman, mientras se desempeñaba como asistente de la fotógrafa Julie Weiss. Desde entonces ganó en cantidad de premios nacionales y expuso en emblemáticas muestras de arte en España, Argentina, Perú y Chile. Sus fotos han sido publicadas por las revistas “Don”, “El Porteño”, “Fin de Siglo”, “Pagina/30”, entre otras. Desde 2012 dicta las materias “Introducción al relato fotográfico” “Construcción de un relato fotográfico” y “Fotografiar y contemplar” en la Universidad Nacional de Arte (UNA).

<sup>181</sup> Es un reconocido fotógrafo oriundo de la Ciudad de Córdoba. Luego de su exilio en México, durante la última dictadura militar, el actor retornó a la Argentina en 1985. Desde entonces, hizo circular su obra de forma inusual: combinando espacios ampliamente legitimados entre el público experto de las grandes ciudades con lugares de exhibición totalmente ajenos a ese circuito.

<sup>182</sup> Cristina Fraire trabajó entre 1980 y 1990 como reportera gráfica en los diarios *Crónica* y *Popular* ámbito en el que sufrió la discriminación por ser mujer. Desde fines de los años 90 se dedicó a fotografiar villas de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>183</sup> Alejandro Bachrach es un reconocido fotógrafo argentino de la década de los 80. En los últimos tiempos se dedicó al trabajo con imágenes en la ciudad de Barcelona.



Concursante nº16, Batato Barea. Foto: Julieta Steimberg 1988.

Según explicó la fotógrafa, se trató de una toma analógica en blanco y negro 35mm. a negativo entero, sin reencuadrar en el laboratorio, recalando que eso tiene un valor a nivel fotográfico. La imagen muestra a Batato Barea, en pose, luciendo su flamante traje. El punto de fuga<sup>184</sup> de esta foto, mantiene la particularidad de ir hacia adentro ubicándose en la zona del cuello del personaje. Esto destaca la pequeña porción de cara del artista que se deja entrever por sobre el vestido de papel.

Las extremidades sobresalientes del voluminoso disfraz están posicionadas a la manera de publicidad de medias finas o calzado de dama. Además, hay algo singular en la posición de sus piernas. Su pierna derecha en posición vertical coincide con la línea recta que marca el eje central del cuerpo y de la foto, mientras que su pierna izquierda, en posición de modelaje, realiza un guiño a esa feminidad algo forzada, y se posiciona casi

---

<sup>184</sup> El punto de fuga, ese lugar infinito en el que convergen las líneas oblicuas (imaginarias o reales) que, en tres dimensiones, serían paralelas.

en la misma altura que la parte trasera entre su pollera y la cola de papel *crepé* plisado. Sus manos sostienen con visible cuidado, un objeto que no se alcanza a percibir con claridad. Al mismo tiempo, tanto sus brazos y manos como sus piernas que son las partes de su cuerpo más visibles por fuera del traje, portan accesorios de mujer: anillos, pulseras, pintura de uñas, zapatos de dama, medias finas. Por su parte, el traje es en sí mismo un objeto de arte y no está claramente generizado. Fue diseñado por su amigo Jorge Gumier Maier con papel *crepé* plisado que Batato Barea había recogido en el barrio de Once y se complementaba con el resto de su atuendo: uno de sus anillos de botones (descritos en el primer apartado), pulseras de perlas y el resto de los accesorios mencionados. Gumier Maier y Roberto Jacoby recuerdan algunos detalles del disfraz que esa noche llevó Batato Barea y su performance:

JGM: le había hecho el vestido de papel a Batato, se llamaba Papelón. Batato vivía a tres cuadras de mi casa, éramos amigos, dada la cercanía nos veíamos seguido. Batato era un ser maravilloso y había encontrado un papel *crepé* plisado de un local de Once tirado, eran rollos. Vino a casa a pedirme que le hiciera un disfraz con eso [...].

RJ: una pollerita con una cola parecida a la de un canguro o una cebra, salía con una punta desflecada y un abanico en la cabeza. El número de él era que se tragaba un collar y aparecía una copa al escupir el collar e iban cayendo las perlas en la copa. (Syd Krochmalny, diálogo inédito con Jorge Gumier Maier y Roberto Jacoby en Tigre, 2010. En *Museos Bailables* Longoni Ana, 2012)

Jacoby y Maier, amigos cercanos de Batato Barea y protagonistas del evento, nos brindan indicios de cómo el actor construyó su imagen para la fotografía y, a su vez, dan cuenta de un trabajo colaborativo en torno al personaje resultante. Tanto la creación y el diseño del disfraz fueron pensados por Jorge Gumier Maier, mientras que los materiales de desecho inspiraron este personaje que fue pensado en papel encontrado en los residuos. El mismo fue bautizado como “papelón”, un juego de palabras de los tantos que resultaban habituales en la obra y trayectoria de Batato Barea.<sup>185</sup>

### 4.3. Batato Barea por Gianni Mestichelli

---

<sup>185</sup> Como se describe en el capítulo 2, Barea conformó un primer elenco performático llamado Los Peinados Yoli a comienzos de los 80. El grupo se caracterizó por una marcada estética punk y trascendió el mundo del teatro. Allí, todos los integrantes usaban pseudónimos que, a la vez, los identificaban con sus personajes. Posteriormente, en el Clú del Claun, el siguiente elenco del que Barea fue parte, mantuvo la dinámica de los sobrenombres. En ese momento, Walter cambió su nombre a Batato, el que conservaría por el resto de su vida. Según testimonios de los entrevistados, el nombre derivó de un encuentro con María Elena Walsh y hacia honor a la canción “La reina Batata”.



Batato Barea, 1989. Gianni Mestichelli.

La imagen, invadida por la mirada melancólica, triste, relata la historia de un clown. El fotógrafo capta en esta imagen el momento biográfico o histórico, cuya duración no se mide idealmente en segundos, sino en su relación con toda una vida. A diferencia de un tipo de fotografía que está a la caza del momento fotográfico, de la fracción de segundo en donde sucede aquello que será fotografiado, como podría ser la fotografía de Henry Cartier-Bresson (Berger: 1972), la fotografía de Gianni Mestichelli no está a la caza del instante, sino que hace que surja el momento mismo. Incluso esta fotografía se diferencia, también, de la de Julieta Steimberg, en tanto no sólo se trata de una foto que capta al personaje al pasar por un recinto fotográfico, sino que lo produce y lo prepara para el evento. Se trata de una fotografía de estudio —un género clásico— y por esta razón el personaje entre el fotógrafo y el retratado se construye en el mismo estudio. Además, esto significa que el fotógrafo decide lo que quiere encuadrar antes de la captura, y espera una *pose* de los fotografiados. Todo ha sido dispuesto de algún modo. El lugar

en donde se toma esta fotografía no es aquel en donde está a punto de suceder algo azarosamente, como sería por ejemplo si sucediera en la vía pública, sino allí en donde serán narrados determinados acontecimientos, allí en donde tendrá lugar el acto de posar, la performance propia del retrato en general (Berger, 1994). En este retrato en particular, el sujeto, Batato Barea, nos mira y nosotros lo miramos, frontalmente. Esta distinción, en apariencia trivial, es de suma importancia, porque no sólo diferencia a un tipo de fotografía de otro sino también a un tipo de retrato de otros. La mirada del retratado nos evoca, nos desafía, nos resiste. Según Nancy, el retrato es el lugar por excelencia del develamiento del yo, del ser fuera de sí, es decir, que cuestiona las nociones tradicionales que definen al sujeto aislado y desvinculado de toda alteridad. Lo que emerge en el retrato, es la representación de un mundo, ya que la identidad del sujeto es relacional y se construye en diálogo con otro. En este sentido, cabe la pregunta ¿cuál fue la intención del fotógrafo al tomar este retrato? En una entrevista personal realizada a Gianni Mestichelli, él señala los elementos que llevaron a la realización de la fotografía en cuestión y qué resultados buscaban tanto el fotógrafo como el retratado.

Si fue una foto por encargo. Llegó a mí porque ya nos conocíamos, yo del Clú del Claun hice un montón de espectáculos. Con Gené... con todos. Cuando ellos hacían un espectáculo yo iba y les daba una mano, les hacía fotos de prensa. (...) Un día viene Batato para que le hiciera una foto porque él iba a hacer un monólogo de “La dama de las Camélicas”. Se llamaba Historia del TeHarto. Entonces él me explica que quería ser un camafeo, una foto ovalada. Se la hice yo. No sólo el retrato: las copias, el camafeo, todo. Previamente yo había hecho unas fotos para una obra de Thelma Biral que se llamaba Camille, sobre la “La Dama de las Camélicas” y para ese espectáculo me dan para orientarme y buscarle el tono a Thelma, un daguerrotipo de la Dama de las camélicas, la verdadera. Y ahí yo pesco el sentimiento de ella, una señora con tuberculosis. Entonces lo trasladé a Batato porque, cuando él llega y me dice que tiene que hacer esto, le digo –“mejor no podrías haber caído, porque yo vengo de hacer esto. Y entonces, si te parece yo te voy a guiar”... Yo fui guiándolo para que tenga esa cosa de languidez, esa tristeza, la foto. Lo fui generando yo porque estábamos buscando eso (...) Pero yo no estaba buscando a Batato sino a la Dama de las Camélicas y yo necesitaba que Batato actúe en función de eso. Por eso viene esa expresión de tristeza porque Batato esa languidez no la tenía en la vida real, no la tenía manifiesta. El personaje lo llevó a la esencia (Entrevista a Gianni Mestichelli, 2017).

Del retrato emerge la representación de un mundo, ya que tanto la identidad del sujeto como el retrato en sí se construye de manera relacional de acuerdo a otro (Nancy, 2006). Así, de lo dicho por el fotógrafo, se desprende la idea de que la persistencia de la alteridad, resulta un elemento fundamental en esta imagen que devino de un montaje construido tanto por el retratado como por el retratista. En este sentido, en el vínculo que

da lugar a la fotografía confluyen la confianza del actor respecto a que el fotógrafo sabría ver la historia de su vida y, por otro lado, la capacidad del fotografiado de invitar a una narración vital en la cual se presentaba de tal modo que insinuaba decir: yo soy como me estás viendo; así el retrato cristalizó tanto aspectos de la vida del actor como de su personaje artístico.

Con relación a la imagen, tres elementos saltan rápidamente a la vista, la mirada melancólica de los ojos, la nariz de clown y el travestismo en el disfraz de dama. El personaje que está representando Batato Barea es el de una mujer gravemente enferma, condenada a muerte. Esto no es un detalle menor, ya que al actor también le quedaba poco tiempo de vida, por lo que la melancolía subyacente que deja entrever su mirada podría ser la suya propia solapada con la de su personaje. En el caso de este retrato en particular la transparencia de la narración transformó a la foto en icónica, llevándola a tapas de libros, catálogos, revistas y muestras. En este sentido, Gianni Mestichelli afirma:

Y vos fijate, a veces pasa... Esa foto después se convierte en icónica porque, de casualidad, está la languidez y la tristeza, que es algo oculto de Batato, porque él se veía muy alegre en general. Yo creo que lo oculto es lo que más importa. Después está el travestido, y el clown, porque está la naricita. Es decir, la foto lo define en todos sus aspectos. Y no lo digo yo... vos fijate que la foto la han usado: la madre para el libro, para revistas, para el catálogo de íconos, fue una foto que fue muy usada, la han usado miles de veces (Entrevista a Gianni Mestichelli, 2017).

En este punto, puede pensarse en que el potencial icónico de la foto deriva de su ambigüedad, ya que al mismo tiempo que la imagen deja entrever rasgos de la personalidad manifiesta de Batato Barea, él mismo es un actor en escena, un actor en pose representando a otra cosa que sí mismo. La potencia de la imagen remite indefectiblemente a una pose. Existe, según Molloy (2012), una fuerza desestabilizadora de la pose; exhibir no sólo es mostrar, sino que es mostrar de tal modo que aquello que se muestra se vuelve más visible, se reconoce. La pose plantea nuevos patrones de deseo que perturban y tientan porque remite a lo no mentado. En otras palabras, en tanto impostura significativa, la pose dice que se es algo que no se es. Por último, buscando un personaje —el de la Dama de las Camélidas— Barea encontró una forma representativa de sí mismo, el humor y la vitalidad del clown, la tristeza dramática en su mirada, la ambigüedad de género y el arte en el escenario y en la vida sin distinción alguna. Al mismo tiempo también sabemos que esta imagen icónica y consagradoria fue producto de la complicidad total con su retratista. En efecto, este hecho artístico se produjo gracias a un diálogo sumido en la alteridad más profunda entre Barea y Mestichelli.

### 4.3. La fotografía artística de Kuropatwa: Batato Barea en foco

En 1991 Batato Barea afirmaba en una nota de su autoría:

Claro, ser mujer es un trabajo arduo (...) el hombre es un ser inferior en cuanto a las tareas a cumplir por la mujer. Insensible, tonto, estúpido, infantil, y ante todo tiene una mente corta, cortísima (...) Mi imagen la armo con elementos femeninos porque me parecen coloridos, divertidos, tengo el pelo largo, algo de siliconas, me pinto, uso taco, etcétera. Pero me llamo Batato, tengo voz grave, soy corpulento, o sea un hombre que desde la imagen y la ideología de la mujer me lanzo a andar en colectivos a la mañana y presentarme en programas de tv con esa elección de mitad y mitad. Los lugares en los que me presento son centros culturales, la discoteca Cemento, o los clubes que hacen bailes de barrio. Me topo entonces con chicos y chicas jóvenes, rockeros, *darks*, que en general no tiene acercamiento con gente como yo, pero la costumbre es la costumbre... (13 de agosto 1991, "Qué martirio ser mujer". *Página 12* p. 30.)

Hacia el último año de su vida, Barea comenzó a ser indagado con mayor frecuencia sobre su apariencia. En las respuestas que brindaba evitaba encasillarse en los extremos del binarismo de género tendiendo a afirmar que su imagen respondía a una construcción creativa. Esa performance permanente, se puso en evidencia con una fuerza creciente en sus retratos. Las fotografías que abordamos en este apartado fueron tomadas por Alejandro Kuropatwa ya por entonces reconocido fotógrafo del mundo del rock. Esta serie expresa la fluidez performática con la que Barea desplegó su género y, como veremos, el vínculo entre el retratado y el fotógrafo resulta ineludible para pensar la pose del actor en las imágenes.

Con 25 años, Kuropatwa ingresó a la *Parsons School of Design* de Nueva York, para comenzar sus estudios. Por esos años realizó sus primeras experiencias con imágenes desenfocadas, trabajo que más tarde agruparía bajo el nombre de *Fuera de Foco*. Se trataba de rostros esfumados y fantasmales. Imágenes atravesadas por el humo. Las fotografías retenían además algo de la conciencia inminente que parece indicarnos que, cuando la niebla pase, transformará las cosas en su camino; sin embargo, la obra del artista fue rechazada en la muestra anual de *Parsons School of Design*. Pocos meses después, en agosto de 1982, el artista exhibió en Buenos Aires en el estudio de Osvaldo Giesso siete fotografías fuera de foco de rostros y cuerpos de gran tamaño (1,90 x 1,50 metros). Para el catálogo, el famoso crítico de los 80, Jorge Glusberg, escribió:

Alejandro Kuropatwa propone a través de la herramienta fotográfica el discurso que los jóvenes italianos apadrinados por Bonito Oliva y los neoexpresionistas alemanes dicen a través de la tela pintada. Una nueva imagen que está intentando rescatar el placer y la sensualidad de la materia (Catálogo de la muestra “30 días en la vida de A.”, agosto 1990).

Glusberg vinculó los trabajos de Kuropatwa con la “Nueva Imagen”, un grupo que por esos años reunía a artistas como Rafael Bueno, Guillermo Kuitca, Juan Pablo Renzi y Osvaldo Monzo. Su obra fue asociada a una mirada internacionalizada y valorada desde allí y no tanto desde un contexto local. Quizás esta asociación del fotógrafo con los movimientos vanguardistas de Europa y Estados Unidos colaborara al hecho de que, luego, Kuropatwa fuera muy bien recibido por la crítica de Buenos Aires (fuertemente influenciada por el canon internacional). En efecto, fue en esta ciudad en donde continuó su proceso de experimentación con las imágenes y desarrolló su propuesta estética con gran libertad. Así Kuropatwa realizó numerosas series con diferentes temáticas y, sobre todo en sus últimas fotografías, ponía en foco a hombres para representar atributos femeninos. En la belleza de esas imágenes parece develarse el propio deterioro, la irregularidad, lo que no se debe ver.

Como cerrando una década, durante todo el mes de agosto de 1990 tuvo lugar la muestra “30 días en la vida de A” en la Galería Ruth Benzacar. La muestra presentaba el trabajo de treinta días del fotógrafo y exhibía una serie de imágenes de amigos de Kuropatwa, entre los cuales figuraban Batato Barea, Fernando Noy, Roberto Jacoby, Esmeralda Almonacid. Los retratos se entremezclaban con imágenes de baños, desnudos, interiores y paisajes. En un testimonio, la curadora Martha Nanni describe cómo surgió la idea de la muestra cuando Kuropatwa llegó a verla con varios cientos de transparencias.

No me inquietó que las tirara así sobre la mesa me dijo que volvería para que le dijera si podía hacer algo. Tan solo contó que durante 30 días no había dejado de disparar. Sin pensar cómo ni por qué. Me quedé toda la noche viendo el material. Y así nació la sucesión de imágenes que luego casi no sufrió alteraciones. Las historias posibles vinieron después (En “30 días en la vida de A. agosto 1990”).

En relación a la técnica y al proceso creativo, las fotos fueron tomadas en una película polaroid de 35 milímetros vencida. Esto último dio como resultado manchas y rayaduras en las fotografías, puestas en valor por Kuropatwa. En un reportaje el fotógrafo expresaba que: -“No sé si estaban vencidas o cargué mal la máquina. Me salieron mal y me encanta. Dije: que sigan su camino, que pase lo que pase”. Por su parte, la curadora afirmó: -“Para mí las rayas eran un dato fundamental porque eran los daños que él se



infligía a sí mismo. La muestra era una enorme metáfora de sí mismo” (En “30 días en la vida de A. agosto 1990”).

Posteriormente se realizó el procesado de diapositiva a una película sintética y el duplicado se hizo a un positivo formato 35 x 28 cm., salvando la gama de grises, azules, verdes y ocre. Por último, las imágenes fueron montadas en unas cajas negras con tubo fluorescente y con pequeños textos en su interior. El resultado fue una serie de fotos que mezclaba imágenes del pasado con paisajes, desnudos y diferentes arquitecturas. En cuanto a la serie de retratos de Batato Barea que el fotógrafo tomó, uno sólo fue expuesto en ocasión de la citada muestra. En este apartado haremos referencia a dicha foto y a tres más pertenecientes a la misma serie, que no se exhibieron.

La sesión fotográfica de la que devino esta serie fue descrita por Kuropatwa como un ritual colectivo:

Yo lo iba a fotografiar a Batato, y ahí empezamos a llamar por teléfono: -“che está Batato en casa”. Vino Calamaro a conocerlo. Se fueron a un cuarto solos. Y después sale Calamaro con Batato, los dos vestidos de mujer (Miguel Rodríguez Aria, Documental: “Kuropatwa. Retrato de su vida y obra”, Octubre del 2007)



Imagen 1. *Sin título*. Presentada en la muestra “30 años en la vida de A”, (1990).

Esta fotografía que formó parte de la muestra, encuadraba el rostro de Batato Barea con el pelo recogido. En ella Batato se tapa la boca con la mano mientras ríe con

naturalidad, pero cómplice.<sup>186</sup> Su vestimenta parece casual; a diferencia de la que porta en la pintura de Marcia Schvartz y en las otras fotos. Batato Barea viste una prenda similar a una bata o salto de cama de fieltro, pero no lleva accesorios ni maquillaje, aunque su pelo batido y hacia un lado acentúa su estilo particular desenfadado, cuyo único contraste se ve en sus manos, que dejan ver su musculatura y sus nudillos, dan cuenta de su fuerza. En otras palabras, evidencian ser manos activas, que levantan u acarrear peso, en contraposición a la fisonomía de aquellas estetizadas por cremas y tratamientos de belleza. Curiosamente, la espontaneidad del gesto interpela al espectador desde un lugar de autenticidad y calidez, aunque, al mismo tiempo, la sencillez de su apariencia nos distancia del Batato Barea glamoroso, aquel del maquillaje, de los peinados complejos y la *bijouterie* estrafalaria. La foto está atravesada por una estética alegre que se refleja principalmente en su sonrisa. Las manchas y rayaduras distancian al espectador de la imagen fidedigna del retratado. La fotografía presenta poca profundidad de campo y, como quien lucha para traer a la escena a un ser de otro tiempo, Kuropatwa pone a jugar las manchas y rayaduras con fuertes indicios de presencia como, por ejemplo, el indiscutible énfasis en la mirada de Batato Barea. Las rayaduras no deforman la imagen, pero sí la desnaturalizan como reflejo, generan interferencia, señalan la superficie de la impresión fotográfica, recordando al espectador que hay un lente fotográfico de por medio.

Este punto nos remite a la dimensión reflexiva que propone Louis Marin cuando desarrolla la función de la imagen. El autor reflexiona sobre el doble poder de ésta que radica por un lado en el dar a ver un objeto o una persona ausente y por otro en el ser una presencia, la presentación pública de lo representado. Así, el referente y su imagen constituyen una unidad en donde se juegan dos dimensiones: la transitiva o transparente (toda representación representa algo) y la reflexiva u opacidad del enunciado (toda representación se presenta representando algo). De este modo, Marin (1993) asigna a la representación un doble sentido, hacer presente una ausencia, pero también, en la dimensión reflexiva, exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando. De ahí la aparición de la imagen y su eficacia: es al mismo tiempo, instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder.

---

<sup>186</sup> El gesto de taparse la boca con la mano esta asociado en el imaginario social a la vergüenza o timidez. La escritora Laura Ramos al referir a esta foto apuntó que esa pose tiene una connotación proletaria. Es posible que, en efecto, se trate de una gestualidad vinculada a su infancia y adolescencia en una familia de clase trabajadora, sin embargo, consideramos que Batato Barea estaba resignificando este gesto un elemento actoral que denota, incluso, picardía.

Estas indagaciones en torno al poder de la imagen realizadas por Marin (1993) son productivas para pensar lo que se pone en evidencia en el reflejo desnaturalizado por las rayaduras, que devuelven al observador su entidad de sujeto que mira, exhibiendo al mismo tiempo, la propia presencia de la imagen como tal.

En relación a este argumento, es posible pensar que Kuropatwa, consciente de esta dimensión, buscara un guiño con el observador, ya que las rayas no fueron premeditadas, pero si resultó intencional que permanecieran en los retratos. Según la curadora de la muestra, el fotógrafo le pidió exclusivamente que no quitara esas rajaduras y elementos distorsionantes de las fotos.

Por último, aunque la foto esté cargada de sensualidad y complicidad en el gesto de Batato Barea, lo que prima es la ambigüedad de género. El principio rector es la ausencia del ser mimado y del soporte de una simulación sexogenérica. Tal es así, que podemos afirmar que el retrato capta a un sujeto cuya fisionomía de formas inclasificables señalan lo abyecto. En algún punto este subterfugio del imperativo genérico se transforma en gestualidad. Una gestualidad que, en tanto movimiento interno-externo, conlleva detrás una emoción. Siguiendo a Didi Huberman (2012), una emoción nos remite a un movimiento que consiste en colocarnos fuera de nosotros mismos; en poner en el exterior un gesto interior. Como desarrolla este autor, expresar emociones, gesticular, fue considerado desde tiempos remotos una debilidad, un acto vinculado a los niños, a las mujeres y a los deficientes, personas consideradas socialmente débiles e inferiores. Esta idea perduró con fuerza hasta fines del siglo pasado y refiere no sólo a la demostración de tristeza, sino también de alegría, nostalgia y pudor. Es por eso que Didi Huberman (2012:25) afirma que gesticular implica “perder la cara”; el ser, expuesto a la emoción, también se compromete en un acto de honestidad: el sujeto se niega a mentir acerca de aquello que lo atraviesa.

En suma, en este retrato el actor no sólo escapa al binomio hombre-mujer, sino que asume una gestualidad alegre y sensible, reflejada en la sonrisa, pero también en aquel punto central en la foto: sus ojos, relajados con la mirada posicionada en el foco.

Por último, el retratado asume el riesgo en tanto que expresa un gesto en el retrato. Esto implica siempre un acto de coraje un exponerse dejando a la intemperie las emociones, una apuesta que no es habitual en el mundo teatral en donde la regla es actuar, inventarse.



Imagen 2. *Sin Título*. Presentada en la muestra “30 años en la vida de A”, (1990).

La mirada alegre y distendida de la primera imagen no aparece en este segundo retrato en donde ésta se presenta más aguda y desafiante. En la imagen 2 la performatividad femenina resulta fuerte y cargada de intención. También este retrato funciona desde un erotismo que escapa al estereotipo que pudiera tener el observador y actúa en otro registro. Resalta el artificio del maquillaje, del peinado y de los accesorios, pero también se revela directamente en la apariencia, en el modo de mostrarse, de posar para la foto.

Aunque en esta fotografía ya no aparecen las rayaduras, sí hay “contaminaciones” de las imágenes y otros elementos distorsionantes que, si bien fueron producto de un error, el fotógrafo decidió enfatizar. La imagen está quemada y eso da como resultado una cantidad excesiva de luz sobre el margen izquierdo de la cara que aparece velando ciertos detalles de sus rasgos; éstos sólo se dejan ver en el margen derecho. No obstante, este juego de luz está distanciando y sobre todo quitando realidad al fotografiado, aún más que las rayaduras en la primera imagen. En efecto, aquí las “alteraciones” se vinculan a las emulsiones fotográficas que se van quemando, desgastando. Se trata de un proceso que resulta relativamente más habitual en el dispositivo fotográfico, que el rayado de la fotografía anterior 1.

Por otro lado, en lo que respecta a la pose de Batato Barea, esta expresa una fuerte carga sensual, en la posición de los dedos, cuidadosamente apoyados sobre el brazo, en la mirada desafiante, en los accesorios (el anillo, los aros, las cintas en el pelo) y en la intención de exponerlos. El retrato exhibe la pose de un sujeto deseante. Existe en esta imagen un constante pendular entre la sensualidad y la postura alegre que contrasta con el dramatismo teatral que expresa la siguiente fotografía de la serie.



Imagen 3. *Sin título*, 1990.

Podría decirse que esta fotografía manifiesta la relación de Batato Barea consigo mismo, en tanto expresa una performance permanente, una impostura radical y teatral, tanto arriba como abajo del escenario. Es posible pensar esta dualidad como la representación de un papel, el amor al artificio y a la exageración. La teatralidad de la pose de Batato Barea sale a la luz en sus gestos faciales, en la posición de su cuerpo y de sus manos. El dramatismo de Batato Barea en su mirada y en su pose, en el ceño fruncido y en la tensión en su boca marca el centro de la escena en este retrato de tinte trágico. Pero acá la fotografía está descentrada, como si el actor estuviera saliendo a escena desde el margen izquierdo. La tensión de la imagen se agudiza por los márgenes negros zigzagueantes y rígidos. Si bien este detalle de los laterales no fue intencional y está

presente en todas las fotografías, se destaca fundamentalmente en las dos últimas y en particular en la imagen 3.

Ahora bien ¿de dónde provienen esos marcos peculiares? Que los bordes hayan variado tiene que ver con la adherencia diferencial del material en esa parte específica del negativo vencido. Durante el trabajo de archivo se pudo constatar que estas alteraciones en los bordes, provienen del propio proceso fotográfico (no de su revelado ya que las fotografías polaroid se imprimen directamente en positivo). Las diapositivas tienen, como todas las películas, una parte hacia adentro, con la emulsión, que es en donde se fija la imagen.; en este caso, probablemente porque las películas se hallaban vencidas la emulsión estaba diferencialmente distribuida y la adherencia también fue disímil.

En general los fotógrafos hacen un recorte, eso quiere decir que Kuropatwa quizás podría haber recortado hacia adentro y dejado esos rebordes hacia afuera, evitando que se vieran. Sin embargo, esto no fue así, el fotógrafo dejó los bordes y las archivistas los respetaron. Se trata de fotos inéditas, salvo la primera que fue expuesta, él no las publicó, ni las mostró y tampoco hay conocimiento de que las haya copiado. El marco sirve a la obra de arte como símbolo y confirmación de esta doble función del límite. Excluyendo la obra del mundo circundante y, con ello, también al espectador, generando así la distancia gracias a la cual puede ser apreciada estéticamente (Simmel, 2011). En esta dimensión, es posible hipotetizar que la decisión de Kuropatwa tuvo que ver con desdibujar justamente estos márgenes, estas escisiones entre el arte y la vida. Señalar que el devenir creativo de Batato Barea iba más allá de los escenarios artísticos para expandirse también a la esfera de lo cotidiano.

Lo cierto es que los bordes aparecen de manera muy distinta en todos los negativos de esa serie. En las imágenes analizadas, los marcos intencionales, atípicos y agudos denotan algo del propio medio fotográfico haciéndose presente. Esto nos remite una vez más a la dimensión reflexiva de Marin (1993), y la intención del fotógrafo de hacer presente el vínculo con el espectador.

Por otra parte, siguiendo a Simmel (2011), las cualidades del marco recalcan y reflejan la unidad interior del cuadro; empezando por algo tan aparentemente arbitrario como sus bordes: siguiéndolos vamos deslizado la mirada hacia adentro; el ojo los prolonga hasta el punto ideal de sus intersecciones. De esta manera, la relación del cuadro con su centro queda recalcada desde su marco. Al mismo tiempo, la duplicación interior-exterior del cuadro sirve no tanto para asegurar su síntesis como para reforzar su cierre. En esta instancia del análisis, parece evidente que Kuropatwa no buscaba una obra

acabada sino interpelar al espectador con estas dimensiones inconclusas del marco que, sin embargo, no desmerecen la posición insular de la obra en cuanto al mundo exterior.

#### **4.4. Repercusiones, relaciones y tensiones en diálogo con las imágenes: la construcción de un ícono**

Existió detrás de Batato Barea una relación pendular entre la alegría, la exaltación y la fascinación que generaba su figura y una melancolía contrastante. En efecto, la nostalgia en los ojos del clown travesti apareció en algunas de las fotografías que analizamos, así como también, fue tema de sus obras y “numeritos” a lo largo de su juventud. Como un oxímoron, su melancólica alegría encontraba un correlato en la historia personal del artista, marcada por la muerte, las remanencias represivas de los años de dictadura militar y la pandemia del SIDA en su momento más arrasador. Además, lo social se entrecruzaba con lo personal en la historia del actor, sus derivas, el irrevocable peso de la pérdida de su hermano. Pero también implicaba la represión que sufrían especialmente los homosexuales en la ciudad hasta mediados de los años 90 —momento en que se derogaron los edictos policiales como el inciso 2º H: “escándalo en la vía pública, o artículo 2º F: llevar ropas contrarias al sexo” —. En relación a este punto el periodista Daniel Molina afirma<sup>187</sup>:

Pero en los primeros años del gobierno de Alfonsín incluso la policía hacia muchas cosas en contra del gobierno que quería ser más tolerante la policía era más intolerante. Pero bueno fijate que en el gobierno de Alfonsín el ministro del interior decía: ser gay es una enfermedad horrible que hay que curar. Porque era la política de los sectores más conservadores que ellos estaban apoyando en ese aspecto. Y Batato la pasó muy duro. Porque él iba travestido caminando por la calle y al mismo tiempo tenía el cuerpo de un atleta, vestido de mujer (...) era un personaje poco claro. (Entrevista a Daniel Molina, 2017.)

Es por eso que su estética, reflejada en los retratos, resultaba transgresora en cuanto a las normas sociales del momento en tanto que parodiaba ese hermetismo represivo, promovido incluso de forma directa por amplios sectores del gobierno. El carácter revulsivo y disidente de su estética tampoco fue bien recibido en todos los espacios culturales ni sociales; más bien generó tensiones entre sus pares. Seedy González Paz, curador del Museo de Batato Barea, explica que otros homosexuales tampoco lo

---

<sup>187</sup> Daniel Molina fue secretario de redacción en las revistas *El Porteño*, *Crisis* y *Fin de Siglo*, además de coordinador del programa de difusión de literatura argentina en la Dirección del Libro y director adjunto del área Letras del Centro Cultural Rojas puesto que le permitió adquirir un creciente protagonismo en el circuito del “under” porteño.

aceptaban porque no era “un travesti fino”, porque usaba cosas de cotillón, anillos de tapa de gaseosa y tapados de frazadas hechos por Gabriel Grippo<sup>188</sup> por lo que en algunas discotecas le pedían que se retirara (Entrevista a Seedy González Paz 2016).

Al mismo tiempo, como señalamos, Batato Barea aprendió a bailar, a vestirse y a maquillarse con las travestis de la murga. María Belén Correa, a cargo del Archivo de la Memoria Trans, explica que en los 80, las “travas” eran fundamentales en la murga y esperaban todo el año el carnaval, ya que era el momento en el que podían encontrarse, divertirse y “ponerse de todo” libremente, pero que una vez que éste terminaba debían volver a la clandestinidad porque la policía las perseguía.<sup>189</sup> Además, en relación a la estética, Correa señala que en los 80 el modelo era el de Moria Casán, y modificaban su cuerpo con hormonas y agregados de goma espuma en las caderas.

Si bien su imagen resultaba difícil de clasificar en términos binarios, el público parecía obsesionado por definirlo, por abordar sus formas inclasificables y su estética disonante que tornaba contagioso aquello que parecía de naturaleza opuesta al hombre y a la mujer. Aunque tampoco puede aseverarse que Batato fuera afín a las normas estéticas y de comportamiento inherentes al travestismo de los años 80. Él mismo afirmó en una entrevista:

Conocí a muchos travestis, y no me interesa su forma de vida: el estar todo el tiempo cuidando que no te crezca la barba, tapando la voz de hombre, hablando bajito sin mover los labios, escondiéndote. Después de tomar hormonas e inyectarme siliconas me di cuenta de que no era lo que quería. Estos cambios en mi vida tienen que ver con mi influencia de trabajo como actor. Lo que hago en el teatro es también mi vida. Es una manera de vestirse, de caminar, de vivir vestido de mujer que no es la elección del gay (Batato Barea. Cit en Garber, Pablo y Manzani Ghila, 1991)

Así, aunque su estética y muchos de sus modos de hacer fueron aprehendidos de las travestis de la murga con quienes mantuvo, además, una amistad, Batato Barea se distanció del *modo de vida* travesti. En cambio, se reafirmó en una performance permanente, en un acto artístico radical. Esta toma de posición se vincula con lo que Roberto Echavarren (1998) denomina un *estilo*, que consiste en una autoconformación, y abre vías de realización que antes no existían, dando lugar a una creación equivalente a

---

<sup>188</sup> Actualmente Gabriel Grippo es diseñador de moda de renombre y se encuentra radicado en Nueva York.

<sup>189</sup> Existió en las murgas la puesta en suspenso de los mandatos sociales y del orden policial represivo, tal como sucedía en el carnaval descrito por Bajtín (1991) como aquel momento excepcional en donde no hay palcos escénicos, ni actores; es la vida misma que se espectaculariza a través del juego en el que se combinan lo sacro y lo profano, el alto y lo bajo, el rico y el pobre, el hombre y la mujer. A través de la risa y de la parodia se reduce al nivel corpóreo todo aquello que concierne al espíritu.



lo que llamamos obra de arte. Las imágenes nos permitieron constatar que Batato Barea evitaba una exaltación del componente femenino al que aspiraban las travestis de los años 80. Según Echavarren (1998) el modelo al que ellas aspiraban en ese período fortalecía una estética polarizada en el estereotipo hombre-mujer y mimetizaba las apariencias del contrario biológico o cultural.

El modo en que Barea esquivaba el binarismo se expresa en el retrato realizado por Marcia Schwartz. En efecto, este deja entrever rasgos masculinos, se ve la sombra de su barba sobre el mentón visiblemente marcado, y se destacan las líneas fuertes de las piernas masculinas.

En el caso de los retratos de Alejandro Kuropatwa, resulta visible la primacía de su postura actoral por sobre un esteticismo femenino. Mientras que en el retrato de Gianni Mestichelli su imagen es la de un actor varón, clown, representando a La Dama de las Camélicas. No hay, en este último caso, ningún rasgo visible que dé cuenta de la búsqueda de un simulacro de feminidad, por fuera del personaje.

Sin embargo, la estética de las travestis de los 80 era heteronormativa; primaba el imperativo de acercarse al cuerpo femenino de medidas estandarizadas por los cánones de belleza del momento. Hacia finales de los años 90, Lohana Berkins sostenía que en los 80:

Lo que consumía el patriarcado era eso: el modelo que imperaba era Moria Casán. Éramos todas un guitarrón. Y muchas morían por eso: hubo una chica que se puso 20 litros de siliconas. Hoy en día son distintas: se dejan el pelo largo, toman hormonas se pintan un poquito y adiós (Testimonio Lohana Berkins en Echavarren, 1998).

Diez años después de que Batato Barea se había colocado implantes mamarios, éstas declaraciones de una de las más importantes referentes del movimiento trans en Argentina, indicaban que en esa época abjurar la estética de la súper-mujer también era una actitud antipatriarcal. La renuncia al modelo de sujeto ideal y deseado (desde el imaginario masculino) y el rechazo al imperativo de ubicarse en un extremo de la polaridad hombre-mujer implicaba una actitud contestataria respecto al régimen normativo que recae sobre los cuerpos, de la manera más radical que ese momento habilitaba.

En efecto, la estética de Batato Barea que, con obstinación, el público y la crítica buscaba categorizar, habilitaba también la posibilidad de ser pensada como un *estilo* en fuga, un devenir que lleva hacia lo desconocido, evadiendo las polaridades de género.

Esta categoría remite a la producción del cuerpo, como un arte de mutar que abre un espacio otro. Siguiendo a Roberto Echavarren, el *estilo* escapa al utilitarismo, en tanto busca siempre exacerbar las diferencias. Pero esas diferencias pasan siempre por lugares distintos. Para el autor, mientras la moda construye identidades —secretaria, ama de casa, obrero, ejecutivo, estudiante, profesor— *el estilo* socava esas nociones, rompe con lo conveniente, con lo correcto, con lo esperable y permite explorar el ser ambiguo— ni hombre ni mujer por definición—, con libertad. Por esta razón se vuelve inminente la asociación de Batato Barea con el *glam*, aquel estilo que, surgido en Inglaterra de los años setenta ha ido más lejos en desinvertir la imagen masculina de los rasgos biológicos secundarios y de cualquier moda que permita reconocer a un hombre en oposición a una mujer (Echavarren, 1998).

Si bien todavía el *glam* suele asociarse con la estética del rock inglés y neoyorkino, en los movimientos contraculturales latinoamericanos asumió formas específicas, vinculadas al movimiento gay y al arte andrógino, y se dispersó con características propias, implicando a la música, a la moda, al arte, al teatro, y a la proliferación de estéticas urbanas (Suárez, 2017). Gonzalo Aguilar (2014) acuñó el término *glam latino* para referirse a una forma local del *glam* que se desató de forma más clandestina. En sus análisis, el autor caracterizó a ciertos personajes, especialmente de la vanguardia artística brasileña, portadores de dicha estética.

En suma, se puede decir que Batato Barea adjuró a una estética con características propias, un *glam sudaca* (Suárez, 2017, 2019) en cuyo núcleo referencial se encontraban por un lado el travestismo de las murgas, y por otro lado en sus antecedentes con el punk de su primer elenco Los Peinados Yoli, abordado en el capítulo 2.

En relación a las travestis de las murgas, si bien fue con quienes Batato Barea construyó su estética y fueron sus indudables referentes, no se puede afirmar que se haya tratado del tipo de travestismo al que adhirió completamente, ya que, frente a su estética y modos de vida, Barea postuló matices tanto desde lo discursivo como desde sus propios modos de hacer, de performar y presentarse en la vida cotidiana, en tanto enfatizaba hacia un lado u otro su performance travesti, según el modo en que se sintiera. En efecto, la forma en que el cuerpo de Barea se relaciona con los cuerpos travestis que aspiran a un estereotipo femenino, es desde la diferencia. Así en algunos testimonios publicados entre 1989 y 1990, cuando el tema generó polémica, Barea señalaba que con las transformaciones sobre su cuerpo él aspiraba a una búsqueda constante de ser él mismo sin necesidad de definirse. El vínculo de su imagen con una performance radical señala

el uso del cuerpo como obra de arte que, en tanto tal, funcionó como un dispositivo disruptivo y transgresor de sentidos comunes especialmente anclados en ciertos sectores sociales e instituciones tradicionales.

En efecto, la imagen de Batato causó rechazo en la iglesia católica: en 1988, el Padre Lombardero condenó públicamente a Barea señalando que “había que matarlo, junto con todos los homosexuales” (en Revista *Pan y Circo*, diciembre de 1990).<sup>190</sup> La polémica fue *in crescendo* con los sucesivos ataques del Padre Lombardero en la prensa, a los que Batato Barea respondió en un tono desestimador con afirmaciones como: “Pero yo pienso que el Padre Lombardero es un viejito, sacerdote, y hay que dejarlo porque es totalmente inofensivo” (en Revista *Pan y circo*, diciembre de 1990). El modo en que el actor se posicionaba desde la indiferencia en la pugna, no aplacaba la polémica, sino que, por el contrario, agudizaba el tono de los ataques de Lombardero.

Cabe recordar que la tensión entre el actor y la Iglesia católica comienza tempranamente en su carrera. Como abordamos en el capítulo 1, en 1985, Barea había presentado su primer trabajo poético-humorístico *Los perros comen hueso*; si bien él señalaba que la obra “no era política sino clownesca”<sup>191</sup>, la misma culminaba con el actor tragándose una gran hostia en cuyo revés versaba “Monseñor Plaza, Zaffaroni y Aramburu”. La obra fue prohibida y si bien la censura no se sostuvo porque las Madres de Plaza de Mayo se vincularon al asunto, el evento marcó el comienzo de las relaciones tensas del actor con ciertos sectores de la Iglesia católica que condenaban a la homosexualidad.

El asunto llevó la discusión a la esfera pública y cantidad de periodistas replicaron la polémica y entrevistaron a Barea y a otras personas reconocidas del ambiente para conocer su opinión. El incidente trascendió en el tiempo al punto que, años más tarde en 1997, la banda de rock Las Manos de Filippi, grabó un EP titulado *Las Tetas de Batato* en el que recomponía —en tono crítico hacia la iglesia católica— la riña entre Barea y el Padre Lombardero. La letra de la canción<sup>192</sup> hacía una alusión metafórica a lo que “los

---

<sup>190</sup> Cabe señalar que en 1987 el Papa Juan Pablo II había visitado la Argentina, suscitando el fervor eclesiástico y reafirmando el vínculo de amplios sectores sociales con la iglesia. En esa ocasión, distintas comisiones del Frente de Liberación Homosexual (FLH) realizó distintas acciones públicas de denuncia a la discriminación propiciada por la iglesia católica hacia los homosexuales en Argentina.

<sup>191</sup> Revista *Pan y circo*, 1990.

<sup>192</sup> Gusano para!/ No te quieras comer las tetas de batato/ yo te voy a traer la verga del padre lombardero /porque si alguien te privó de/ las manos de Perón/ ese tipo que me importa /yo te voy a privar de las /tetas, las tetas de batato/ Porque voy a entrar a la fosa, /y el cuchillo bien afilado /me las llevaré, me las llevaré, me las llevaré... /Y si hay que seguir el ciclo /les traigo a Quarraccino, /que ese viejo hijo de puta /les traiga las pelotas de cristo, /Porque voy a entrar a la fosa /y el cuchillo bien afilado /me las llevaré, me las llevaré, me las llevaré!

gusanos del tiempo”, deberían llevarse y a lo que por el contrario los músicos consideraban que debería permanecer en la memoria colectiva.

su estética y la disrupción que su performance generaba, contribuyeron para que el tema de la discriminación y la falta de derechos de las minorías sexuales se colocara en agenda.

Roberto Jauregui, primer presidente de la CHA (Comunidad homosexual Argentina) señaló en 1990:

Salir a la calle vestido de esa manera (travestirse), ir a la verdulería de la esquina a comprar bananas. Se pudo vivir así después de Batato y eso tendría que reconocérselo [...] Vivíamos en un país de libres diplomados, torturadores o violadores y el padre Lombardero dijo textualmente: «hay que matar a Batato Barea junto a todos los homosexuales (Roberto Jauregui en: Noy, 2001:53).

Así, el cuestionamiento a las distintas formas de persecución policial, discriminación y represión hacia los homosexuales, comenzó a ser considerado y puesto en palabras desde ésta y otras disidencias que, de manera incipiente, fueron ganando protagonismo en la escena pública.

A lo largo de este capítulo y, a través del análisis de algunos de los retratos más conocidos de Batato Barea y rastreando sus propias definiciones así como testimonios de ciertos allegados, intentamos echar luz sobre la configuración de una estética disidente que, a estas alturas y por su particularidad, podríamos denominar “batatesca”. La peculiaridad de la estética de este artista radica en su desanclaje de todas las categorías sexogénicas, pero también de los lineamientos estéticos del travestismo como eran entendidos en la Buenos Aires de los años 80. Así, identificamos ese estilo que escapa a la dicotomía hombre-mujer y se autoconstruye. Sin embargo, postulamos que el hecho de que la estética de Batato Barea no pudiera ser pensada desde un único lugar posible, que escapara una y otra vez al encasillamiento y al binarismo, se vinculaba con la reivindicación de la libertad sexual que aún no estaba asegurada en los años de la transición democrática, años que todavía pendulaban entre la desesperanza y la alegría, entre el terror dictatorial y lo festivo.

En suma, la estética de Batato Barea que el público y la crítica buscó categorizar con obstinación, habilitó también la posibilidad de ser considerada como un estilo en fuga, un devenir cuestionador que llevaba hacia lo desconocido y que, no obstante, fue representado en los retratos realizados por Marcia Schwartz y Alejandro Kuropatwa, Julieta Steimberg y Gianni Mesticelli. Estos artistas parecieron entender mejor que nadie

que las etiquetas sociales (por ejemplo, la del “desviado”) no son estáticas, cambian con el tiempo y son objeto de posiciones en conflicto, tensiones y transformaciones necesarias, que implican al proceso político de la sociedad. En efecto, ellos fueron protagonistas activos de las imágenes que analizamos, captaron en sus retratos esa posibilidad de desatar todos los devenires, en este momento de gran hostilidad para la homosexualidad y para cualquier identidad que escapara al poder ordenador y disciplinador de los cuerpos. Con sus elecciones estéticas Marcia Schwartz, Alejandro Kuropatwa, Julieta Steimberg y Gianni Mestichelli, en diálogo con el protagonista, optaron por decodificar otras imágenes posibles de lo real y esta elección se vuelve palpable en los retratos de Batato Barea por ellos realizados. Desde su toma de posición estética, los artistas contribuyeron a la construcción de una memoria común que, de manera subyacente, prosigue su trabajo y de este modo interviene políticamente. Una vez que esas conquistas subterráneas lograron invadir el espacio público, múltiples reivindicaciones se acoplaron a las disputas por la identidad sexual.

En este sentido, podemos afirmar que el devenir travesti de Barea indicó también un esfuerzo por subvertir sentidos comunes y sentar las bases para nuevas conquistas como las que vehiculizó años más tarde el movimiento por la diversidad sexual LGBT.

Por otro lado, existe una diferencia entre las primeras imágenes que retrataron a Batato Barea y las que vinieron luego tanto de producción como de niveles de consagración. Recapitulando, la primera fotografía de nuestra serie es la de Julieta Steimberg, tomada en 1988; luego en 1989 Gianni Mestichelli, fotógrafo consagrado, lo retrató en su estudio y, también en 1989, Marcia Schwartz, artista plástica con amplio reconocimiento en el mundo del arte, pintó *Batato* que luego sería una imagen icónica de los años 80, actualmente en exhibición en una de las salas principales del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Posteriormente en 1990, se exhibieron los retratos tomados por Kuropatwa ese mismo año. El hecho de que Barea fuera retratado por estos artistas de renombre señala que hacia fines de la década, el actor ya era un personaje consagrado, con una carrera multifacética y difícil de encasillar y su figura tenía el reconocimiento de sus pares del mundo artístico. Al mismo tiempo si, por entonces, Barea gozaba ya de cierta consagración, estas imágenes contribuyeron a reforzarla.

Por último, los retratos nos permitieron reflexionar sobre la pose y su potencialidad de sentido, pero también indagar sobre las negociaciones posibles que implica la retratística entre el artista y el retratado. Las que mantuvo Batato Barea con los retratistas fueron, como pudimos constatar, muy distintas en cada caso. Sin embargo, en

todos podemos identificar una dimensión colaborativa del trabajo artístico. Una obra de arte es producto de la cooperación de múltiples actividades humanas. Estas van desde la obtención de los materiales, la preparación de los escenarios y la limpieza hasta la creación y el mantenimiento de la razón de ser del sentido último a la obra; incluso la justificación filosófica que identifica lo que se está haciendo como arte, como arte bueno, como arte para la sociedad o como arte que no tiene ningún sentido (Becker, 2012).

De este modo, éstas imágenes nos permitieron deconstruir algunas de esas actividades que se ponen a jugar a la hora de realizar un retrato y la multiplicidad de tareas que giran en torno a los eventos artísticos gracias a los cuales estos retratos fueron posibles. Específicamente, nos referimos a los actores que colaboraron con: la elaboración de los trajes y accesorios o brindando acceso al vestuario adecuado, elaborando con el retrato materiales para la difusión de una obra de teatro, improvisando un laboratorio fotográfico con materiales de desecho en un lugar público, entre otras acciones que dan cuenta de una construcción colectiva de la escena.

En este sentido, se puso nuevamente en evidencia, que en el contexto del *underground* porteño de los 80, donde las producciones artísticas contaban con escasos fondos y se desarrollaban en condiciones precarias de producción, prevalecieron redes y círculos de colaboración u amistad (Farrell, 2003) dentro de un modo más o menos horizontal de cooperativismo que dieron vida a este movimiento.

## **CAPÍTULO 5: Cuando el SIDA llegó: metáforas, enfermedad y luchas por el sentido en las postrimerías de los años 80. Batato Barea y la construcción social de un mito**

### **Introducción**

Walter María Barea conocido como Billi Boedo, Batato y otras encarnaciones, dejó definitivamente la escena hace una semana en el hospital Fernández, empujado por una leucemia que arrastraba desde hacía varios meses. Su protagonismo en el circuito *under* lo convirtió en una presencia habitual en las páginas del suplemento durante 7 años. (La última Broma. Suplemento Sí de clarín, 12 de diciembre de 1991).

Así anunciaba el principal suplemento cultural de la época la muerte de Batato Barea ocurrida el 6 de diciembre de 1991 a causa de complicaciones derivadas del SIDA. A pesar de su corta edad, hacia el final de su vida, el artista ya se había posicionado como un representante indiscutido del *underground* de los años 80 en Buenos Aires. Su muerte al igual que su vida, catalizó diversos aspectos de una atmósfera comunitaria mucho más vasta que atravesó a este movimiento contracultural. En efecto, esta década en Buenos Aires estuvo signada por la epidemia del SIDA y la repentina muerte joven. Fue en este período cuando la enfermedad empezó a hacerse visible y generar desconcierto, estigmatizando especialmente a los homosexuales considerados como la “población de riesgo” y acabando con la vida de cantidad de jóvenes, muchos de ellos allegados del clown-travesti. En este marco de tragedia colectiva, una mención especial merece el velorio de Barea al cual concurrieron gran parte de los jóvenes artistas del *underground* en un ritual que se desarrolló entre cánticos, purpurinas, brillos, globos y atuendos despampanantes. El propio cuerpo de Batato portaba un estilo único, luciendo una túnica color naranja que él mismo dejó preparada para la ocasión. Un clima de espiritualidades no-religiosas (Frigerio, 2016)<sup>193</sup> y políticas festivas inundaron el espacio.

Partiendo de este panorama, nos preguntamos ¿cuán frecuente es la muerte en una trama compuesta especialmente por gente joven como la que implicó al *underground* porteño de los 80? ¿No es la muerte habitual en la gente mayor y excepcional en la juventud? A partir de estos interrogantes, la primera parte del presente capítulo analiza, desde el caso de Batato Barea, las implicancias de la llegada del SIDA a Buenos Aires y

---

<sup>193</sup> Frigerio señala dos modos en los que los individuos suelen definirse como espirituales ya sea en una acepción religiosa o en contraposición a ella. Sin embargo, para el autor, en las últimas tres décadas asistimos a una preminencia de las espiritualidades no religiosas que desenfatan, el rol de los grupos religiosos tradicionales (principalmente iglesias) colocando al individuo como arbitro último de su validez.

las formas en que los sobrevivientes abordaron a la muerte, en el contexto de la *comunidad artística* de los años 80. Nos proponemos indagar en los modos en los que se digitó la vida de los jóvenes del *underground*, cuando sus compañeros y amigos comenzaron a morir bajo el estigma de una enfermedad calificada por sectores de la iglesia, como un “justo castigo divino para un pecado aberrante”.<sup>194</sup> Desde este marco, postulamos que los rituales fúnebres cargados de elementos celebratorios, como el de Barea, implicaron una manera particular de lidiar con las muertes a causa del SIDA. Es por esto que indagamos en los sentidos atribuidos al ritual por parte de sus asistentes, colegas y amigos. Los relatos de los testigos dan cuenta de que estas ceremonias específicas, se vincularon con un anclaje comunitario, festivo y de reivindicación identitaria que implicó al blindaje del estado de ánimo (y su consecuente protección inmunológica), frente al dramatismo y el dolor de la muerte joven. También estos rituales encuentran su correlato en la tradición de la comunidad travesti trans que como veremos en este capítulo, sostienen un marcado componente de celebración y afirmación de la identidad colectiva.

Asimismo, cabe señalar que el especial interés por el caso porteño, se vincula con sus diferencias con los modos de contender con la muerte en Europa y Estados Unidos, por ejemplo, con los funerales de denuncia protagonizados por ACT-UP en ciudades como Nueva York y París. Por otro lado, el objetivo de la denuncia presente en organizaciones como las mencionadas no tuvo protagonismo en el caso porteño, el cual merece ser estudiado considerando otros matices. Además, las dimensiones que adoptó en Buenos Aires, la muerte de tanta gente joven y el discurso higienista que imperó en torno a la enfermedad, son dos de los elementos que postulamos que pueden ser leídos considerando el precedente del plan de exterminio de la Dictadura Militar. De un lado una política de Estado cuestionando y aniquilando a un sector de la juventud de forma sigilosa y bajo el fantasma de la desaparición y, del otro lado, años más tarde, una enfermedad cobrándose inesperadamente y de manera silenciosa la vida de muchos jóvenes, generando miedo a la otredad.

Al mismo tiempo, como sucede con todo ícono, los avatares de Barea no terminaron en su muerte, sino que esta resultó indisociable de la supervivencia de su figura, en homenajes, muestras, libros, estampitas, canciones y otras formas de evocación y rememoración de su imagen hasta la actualidad. Postulamos que estas formas de

---

<sup>194</sup> Así calificó a la enfermedad la Madre Teresa de Calcuta, referente mundial del catolicismo, hacia finales de los 80.



construcción de la imagen del clown-travesti expresaban atribuciones excepcionales a su figura incluso vinculables a la santificación del actor. Es por eso que, en la segunda parte del presente capítulo retomaremos algunos de los elementos simbólicos y reales que, luego de la muerte de Barea, dieron lugar a la constitución de su figura singular. Además, si inicialmente la producción de un anecdotario que reconstruía una figura excepcional y carismática de Batato Barea tuvo lugar desde los relatos de sus pares, veremos como ellos funcionaron como una caja de resonancia que se multiplicó en las voces de personajes que apenas lo conocían o que incluso no lo habían hecho.

En cuanto a las categorías de análisis, el tiempo resulta una dimensión central en el abordaje que nos proponemos hacer, no sólo por su carácter delimitante en cuanto a las fronteras de la vida sino también por su centralidad en la dinámica de lo festivo. En relación con la fiesta y con los rituales<sup>195</sup>, consideraremos fuertemente a la trama colectiva, o comunitaria en el contexto artístico, frente a la muerte y frente a la fiesta. Además, en cuanto a la dimensión de la construcción de un ser excepcional, el tiempo juega un rol fundamental en tanto, como veremos, la santificación y mitificación del actor cobró una relevancia significativa, especialmente luego de su fallecimiento.

Con relación a las producciones previas sobre la crisis del SIDA y los modos de contender con la muerte y el estigma en el Cono Sur asistimos a una serie de trabajos de gran relevancia desde: la antropología Natalia Verónica Rodríguez (2009) indagó en el impacto social del sida en tanto enfermedad de transmisión sexual historizando distintas

---

<sup>195</sup> Tanto desde la antropología como desde la sociología, existe una extensa tradición teórica en torno al ritual. Van Gennep (1909), se interesó por el vínculo entre rito y estructura social, partiendo del análisis de esta última, para desembocar en la dimensión sagrada. En cambio, Emile Durkheim (2013) partió de lo sagrado para explicar lo social, analizando cómo los rituales actualizan el sentimiento de pertenencia a la comunidad. Además el autor adjudicó al rito ante todo un papel de cohesión social. Por otro lado, desde la antropología simbólica tanto Victor Turner como Clifford Geertz analizaron los ritos en las culturas tribales y su rol en las sociedades. Turner se interesó también por los significados simbólicos que se aplican en ceremonias específicas, pero desmarcándose del análisis de Durkheim ya que traslada la explicación desde lo social hacia los aspectos simbólicos. Por su parte, Erving Goffman (1974) analizó la ritualidad desde la perspectiva del interaccionismo simbólico y su influencia en el comportamiento cotidiano de cada persona. Para este autor, el ritual es parte de la vida cotidiana y propicia la actualización y adaptación de un conjunto de símbolos mediante la interacción con otro individuo. Bourdieu (1982) abordó las prácticas rituales, desde su lugar en la reproducción de un sistema de principios de visión del mundo. Sin desconocer este extenso e importante marco teórico no nos adentraremos en las distintas definiciones del ritual. Más bien, nos proponemos indagar en su rol y su significación en el marco de una forma diferencial de contender con la muerte en un contexto adverso y estigmatizante.

dimensiones de esta problemática; desde la historia del arte: Francisco Lemus (2015, 2020) analizó un corpus de obras de arte, expuestas en los años 90, como respuesta a la pandemia del SIDA en Buenos Aires; desde la sociología Perlongher (1988) escribió un ensayo pionero sobre la aparición del virus en el Cono Sur y su vínculo con las disidencias sexuales y; desde los estudios literarios (Giorgi, 2009) analizó el vínculo entre la aparición de VIH-SIDA y la biopolítica en el contexto del neoliberalismo. Por su parte, Mario Pecheny (2008) abordó la construcción del aborto y del SIDA en tanto cuestiones políticas. Su trabajo examinó la problemática de los derechos relativos a la sexualidad y la reproducción en Argentina. Según el autor, las respuestas políticas frente al SIDA iluminan las relaciones de subordinación definidas según la orientación sexual.

Sin embargo, no existen hasta el momento trabajos sociológicos que aborden los rituales y los modos de lidiar con la enfermedad que surgieron en los años 80 en Buenos Aires frente a la crisis del SIDA. Por otro lado, en cuanto a producciones sobre la construcción social de seres excepcionales asistimos a los trabajos de María Julia Carozzi (1999, 2003) quien estudió a través del caso de Carlos Gardel los modos en que la memoria colectiva se organiza en torno a personas reales a quienes se les asigna un valor extraordinario. Por su parte, Eloísa Martín (2007) abordó las formas de sacralización de la figura de Gilda, cantante popular argentina.

Estos valiosos trabajos dinamizaron reflexiones y discusiones teóricas en torno a la figura icónica de Barea, cuya complejidad prismática amerita considerarse desde su doble dimensión de actor proveniente del interior y de los márgenes de la escena artística.

## **5. El fantasma del SIDA. Estigma y metáfora de la enfermedad como cuestionamiento a la subjetividad**

*Somos herederos porque somos finitos, porque comenzamos y tenemos que aprender a concluir. Por eso la herencia nos asigna tareas contradictorias recibir y escoger, acoger el tiempo pasado y reinterpretarlo, que es la única forma de elegirlo. Nuestra finitud nos permite heredar algo grande y a la vez nos obliga a elegir, que es como una forma de decir adiós.*  
(Derrida, 2009)

En un reportaje para la revista *Flash* en julio de 1991, Batato Barea afirmaba que el SIDA había modificado las formas de relacionarse con otros, y alegaba que los homosexuales eran señalados por la medicina y la opinión pública como las únicas personas que podían contagiarse. Finalmente, frente a la pregunta del entrevistador negó haber contraído la enfermedad y remarcó la importancia de redoblar los cuidados (En revista *Flash*, julio de 1991).

Las publicaciones de prensa, en relación con la muerte del artista señalaban de forma casi unánime que había fallecido a causa de otro tipo de enfermedades, y sus amigos y allegados recuerdan en reportajes y entrevistas personales<sup>196</sup> que su entorno desconocía que Barea sufría de SIDA y que el tema se manejaba con reserva y pudor. Estos elementos, dan cuenta del impacto del estigma que acarrea el virus cuando irrumpió en el mundo, a comienzos de los 80. Se trataba de una enfermedad infectocontagiosa desconocida hasta entonces: el virus de inmunodeficiencia humana (VIH). Sus efectos más inmediatos eran la decadencia física y la muerte precoz. Sus consecuencias más aterradoras, el estigma de ser un “sidoso”, la discriminación y la condena social (Rodríguez, 2009). Con la aparición de los primeros casos comenzaron a circular versiones, sin sustento científico, que señalaban como lugar de origen de la enfermedad al África Central. Otras decretaban una correspondencia directa entre personas y grupos cuyas conductas eran consideradas promiscuas o “desviadas”, y a quienes se les asignaba la responsabilidad en la transmisión del virus. Además, la rápida expansión de la pandemia y la imposibilidad de su cura, la convirtieron en una de las enfermedades más temidas.

Cabe señalar que el VIH-SIDA surgió en un contexto de pobreza, desocupación y exclusión, en el marco de la expansión del neoliberalismo en Argentina y en el mundo (Link, 2006; Perlongher, 1988). La especificidad de esta enfermedad, a diferencia de otras, propias del siglo XX, no es tanto un envenenamiento como una suspensión indefinida del combate. Por esta razón, según Daniel Link (2006) se trata efectivamente de la enfermedad del capitalismo tardío, en tanto que excluye a las víctimas de la lógica del sistema. Asimismo, su aparición encaja en un generalizado giro a la derecha en occidente. En este aspecto la política y la medicina se entrecruzan en la carga metafórica del SIDA, que dio lugar a las múltiples facetas interpretativas de sus significados, especialmente en las dimensiones de: la moral sexual, el discurso higienista, y de las distintas formas de estar-con-otros (Rodríguez, 2009). En el foco mismo del ataque estuvo la homosexualidad y una creciente búsqueda por normativizarla. La solución parecía acercarse a la sexualidad medicalizada; una sexualidad que debía mostrarse capaz de integrarse disciplinadamente en las grillas de la normalidad ampliada.

Si la homosexualidad era considerada como una enfermedad, el poder médico se

---

<sup>196</sup> Reconstruimos estos datos en base a entrevistas personales a: Tino Tinto (2017); Daniel Molina (2018), Marcia Schvartz (2016), Alejandro Urdapilleta (2011), Doris Night (2018).

abocaba entonces a curarla o, mejor dicho, administrarla frente a la creciente amenaza del SIDA (Perlongher, 1988). Frente a la ausencia de una cura, la medicina confiscaba y se apropiaba de la muerte proveyendo respuestas tecnocráticas a miedos ancestrales y vendiendo cierta ilusión de inmortalidad.<sup>197</sup> En este sentido Francisco Lemus (2015) afirma que los cuerpos homosexuales en su condición de abyectos representan inseguridades biopolíticas para el ejercicio del poder soberano —expresado en términos de hacer vivir y dejar morir, siguiendo la fórmula liberal de *laissez faire, laissez passer*—, que dan lugar al despliegue de la lógica de la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida. Sin embargo, como desarrollamos a lo largo del presente capítulo, esta lógica dará lugar a la creciente tensión entre la gestión de la vida —representado en la alianza del poder gubernamental y las lógicas especulativas de la industria farmacológica— y formas de activación micropolítica desde el arte y los rituales de encuentro que habilitaron la reconfiguración de lazos sociales que permitió resguardar el estado de ánimo y generar nuevas significaciones sobre la vida y la muerte.

### **5.1. La homosexualidad, el espacio público y el SIDA. La emergencia del mito de un “vínculo originario”**

En el Cono Sur, la imagen que describe la emergencia del SIDA es la de una época atravesada por la reciente presencia del autoritarismo, las transiciones a la democracia, y la imposición violenta de un orden de los cuerpos. En la región la enfermedad también estigmatizó a los homosexuales como grupo de riesgo, y fue asociada directamente con las prácticas sexuales que un sector social consideraba libertinas, muchas veces coligadas con los lugares públicos del circuito del 'yiro' gay. Resulta importante retomar aquí la perspectiva de Nestor Perlongher (1996) para quien el *yiro* gay implica, reconstruir una topografía infractora de la ciudad y sus circuitos intermasculinos. En este redefinir los

---

<sup>197</sup> El modelo médico dominante detenta tres rasgos característicos: el biologismo, la ahistoricidad y la asociabilidad (Menéndez, 1992). El primero es su atributo principal, en tanto fundamenta y garantiza la autoridad científica del saber y la práctica médica, otorgándole jerarquía con respecto a los modelos alternativos. Preconizar lo biológico como el rasgo explicativo por excelencia implica entender la enfermedad como un hecho natural, sin historia, solo con evolución; atribuyéndole una gran autonomía en relación con factores sociales, opacando los procesos socioeconómicos, culturales e históricos que condicionan el proceso de “salud-enfermedad-atención”. Así, el modelo médico, fundamentado en un saber anatómo-fisiológico basado en el estudio riguroso del cuerpo humano, desplazó su atención desde lo colectivo hacia lo individual.

usos de la ciudad se transmiten experiencias, glorias y miserias mientras se espera un encuentro en: discotecas, bares, baños de estación de trenes. El *yiro* implica que “vivir la ciudad es sentirla y en ese sentimiento inventarla (...) es una invención colectiva “impersonal” que se transmite, a la manera de contagio, entre cuerpos en contorsión tremolante” (Perlongher, 1997:114). El modo en que el autor describe a la ciudad es en la construcción con otros, en un vínculo que se construye en la acción del encuentro. Es por lo que el ataque se dio a través de la creación de un enemigo invisible, para la cual fue funcional la maniobra de desinformación sobre las formas de contagio que se alimentó de todo tipo de mitos en detrimento de formas reales de cuidado y prevención. Así se sembró el terror, la represión actuó enmascarada de prevención y penetró sobre todo en los circuitos intermasculinos, con el propósito de higienizar a las poblaciones de riesgo, limitar los espacios de socialización e imponer un orden sobre los cuerpos. En este sentido, desde el comienzo se habló de “cáncer gay”, de “peste rosa”. Inclusive la primera denominación que extraoficialmente se le dio fue la de GRID (*Gay Related Immune Deficiency*), o Deficiencia Inmunológica Relacionada con la Homosexualidad (Perlongher, 1988:4). De este modo, esencializando el vínculo entre las prácticas sexuales pecadoras y la enfermedad bajo la figura del castigo (desde lo religioso y desde lo biopolítico) la otredad se constituía, como un potencial peligro de contagio, y el enfermo en un culpable.

Más tarde se apodó al VIH como “la enfermedad de las cuatro haches” señalando a los homosexuales, los haitianos, los heroinómanos y los hemofílicos. Las trabajadoras sexuales y los adictos también fueron incluidos. Estos conjuntos sociales fueron acusados como responsables de la existencia y la diseminación del virus, señalados desde algunos discursos, con mayor o menor explicitación, como merecedores del castigo por su “moral decadente” (Rodríguez, 2009).

En suma, reconstruir el impacto, a nivel comunitario, del VIH implica reconocer el carácter social de las enfermedades, en la medida en que éstas operan en conjuntos sociales que construyen significados, que intervienen dentro de relaciones de “contagio social”, de incidencia desigual según la pertenencia de clase, de género, o cultural. Que el origen inmediato sea biológico, que las consecuencias sean físicas, no invalidan este obvio punto de partida (Menéndez, 1992). De este modo el hecho de que el VIH entre en la clasificación en enfermedad de transmisión sexual (ETS) reavivó los significados asociados a la sífilis de fines del siglo XIX, con su contenido de trasgresión, amoralidad y amenaza a las instituciones socialmente enaltecidas como el matrimonio y la familia.

De esa época proviene la noción de “contagio inocente” proclamado por los médicos para salvar el honor del varón burgués y confortar a las esposas contagiadas, aludiendo a una transmisión “casual”, no sexual, de la sífilis y la gonorrea que se producía por el simple contacto con objetos que hubieren sido utilizados previamente por enfermos (Swenson, 1989). En este sentido, contraer la enfermedad, en su dimensión social implicó vivir bajo el estigma de prácticas indecentes. Por esta razón, en múltiples casos la enfermedad era mantenida en secreto, e incluso las familias abandonaban a la persona afectada para evitar la vergüenza de cargar con la figura hereje del “enfermo-culpable”. En estas situaciones por destierro y humillación resultaba habitual que estos últimos conformaran espacios comunitarios de protección y cuidado mutuo.

Al mismo tiempo, la noticia de haber contraído la enfermedad implicaba la conciencia de una vida que estaría brevemente delimitada. No sólo representaba un evento dramático porque se esperaba una muerte inminente, sino que la calidad de vida se veía perturbada. Además, el VIH implicaba una afección sobre la subjetividad en su totalidad: los proyectos a mediano plazo, el cuestionamiento de los propios valores —tanto médicos como la sociedad en general tendió a culpar al enfermo— y hasta el propio sentido de la existencia resultaba inevitablemente cuestionado. Asimismo, la mencionada carga simbólica del quebrantamiento moral de las “ETS” y la culpa que cargaban quienes tenían SIDA instaban al enfermo a replantearse sus propias prácticas vitales, en busca de aquellas que les infligieron la enfermedad. Más aún, el cuestionamiento implicaba desandar la propia subjetividad y hasta el propio deseo.

Por último, la persona viviente con VIH, antes de 1996, —año de la implementación del cóctel de antivirales en Argentina— vivía con la incertidumbre de que podía morir en cualquier momento (sabiendo que la metáfora y el mito pueden matar) pero también con la conciencia de que podía planear sus próximos días y concebir formas posibles de transitar la muerte.

## **5.2 Consideraciones en torno al funeral de Batato Barea. Estar con otros, vivir, morir y resistir con otros**

La lluvia era torrencial en Buenos Aires, y los asistentes llegaban mojados al evento. Globos rojos inundaban la sala velatoria en donde algunos danzaban mientras que otras personas lloraban su pérdida. Los brillos, las lentejuelas y las purpurinas se hacían presentes en el lugar, corriendo el eje del espacio de luto, hacia un clima festivo acorde a

una forma diferencial de despedida. Barea había dispuesto la túnica naranja que quería que le colocaran, cómo debían maquillarlo —con colores alegres—, y cómo debía lucir su cuidado cuerpo travestido. Su vida no había sido simplemente la de un clown-travesti y un actor, sino que él mismo había hecho de ese cuerpo una obra de arte, corriendo los límites de la teatralidad tradicional hacia el campo de la vida cotidiana. Esta forma de ser artista arriba y debajo de los escenarios, fue respetada en su ritual de despedida como así también su decisión de performar el género elegido hasta el final. Además, en la cabecera —en donde usualmente se colocan las coronas de flores— se ubicaba una pequeña pero llamativa cruz de globos amarillos que había confeccionado su amigo el artista Sergio Avello. También otros amuletos coloridos, flores exóticas, pequeñas obras de arte fueron llevadas hasta el lugar por sus amigos y familiares. Al mismo tiempo, un mantra ininterrumpido e híbrido colmaba la atmósfera rompiendo con el silencio respetuoso de los velorios tradicionales. La escena fúnebre se componía principalmente de un color visualmente impactante, el rojo, un color que simboliza a la pasión, la llama de la vida que arde. Pero también el lazo rojo —colocado en la solapa o la pechera del traje— es, aún hoy, un símbolo internacional de la lucha contra el SIDA y de solidaridad con las personas afectadas por el VIH. Este fue diseñado, seis meses antes de la muerte de Batato Barea, por el artista, performer y músico Frank Moore, en el marco del colectivo de artistas visuales estadounidenses Visual Aids Artists Caucus. La cinta roja se impuso como un ícono que, liberado de derechos de autor, fue adoptado por organizaciones vinculadas a la lucha contra el SIDA en todo el mundo. Según señalaron los integrantes de Visual AIDS Artists Caucus (2018), el color de este estandarte se eligió por su conexión con la sangre y la idea de la pasión, “no sólo de la ira, sino del amor”. Debido a la estrecha distancia temporal entre la emergencia del símbolo internacional y la muerte de Batato Barea, es posible que la elección del rojo para los globos de la sala velatoria estuviera asociada a la vitalidad y la pasión del actor. Sin embargo, también es probable que, además, se vinculara con su adhesión a la lucha contra la enfermedad y su visibilización, luego de su muerte.

Hacia el final del velatorio el performer Fernando Noy, amigo de Batato Barea, recitó un poema —escrito por un admirador— para despedirlo:

Yo quisiera ser

Yo quisiera ser agua mineral para darle sed a Batato  
Yo quisiera ser vino para embriagar a Batato  
Yo quisiera ser puntilla para el corset de Batato

Yo quisiera ser desierto para las huellas de Batato  
 Yo quisiera ser caramelo para que me muerda Batato  
 Yo quisiera ser cortina para espiar a Batato  
 Yo quisiera ser tijera para cortarle la sombra a Batato  
 Yo quisiera ser concurso para darle el primer premio a Batato  
 Yo quisiera ser incienso para embrujar a Batato  
 Yo quisiera ser discoteca para que baile Batato  
 Yo quisiera ser avión para que vuele Batato  
 Yo quisiera ser guante para que me arañe Batato  
 Yo quisiera ser bombacha para que me sude Batato  
 Yo quisiera ser pez para morder el anzuelo de Batato  
 Yo quisiera ser crucigrama para que me elucubre Batato  
 Yo quisiera ser diccionario pero en la página B de Batato  
 Yo quisiera ser luna para platinar a Batato  
 Yo quisiera ser fuego para enrojecer aún más a Batato  
 Yo quisiera ser gallina para que me deshove Batato  
 Yo quisiera ser aguja para pincharlo a Batato  
 Yo quisiera ser un cesto para que se arroje Batato  
 Yo quisiera ser sexto para que el quinto sea Batato  
 Yo quisiera ser vegetal para poder llamarme Batato  
 Yo quisiera ser gastronómico para meterlo en la olla a Batato  
 Yo quisiera ser café para despertar a Batato  
 Te lo juro, te lo juro por Batato.

Los amigos de Barea se ocuparon de que distintas dimensiones de su vida estuvieran presentes en su ritual de despedida; como un homenaje al artista, pero también como una forma de retener para sí mismos lo que él había representado para ellos.<sup>198</sup>

La vida representa la posibilidad para auto trascenderse. Una ley individual para cada uno, pero cada uno, cada vida unificada, es además una multiplicidad de formas de estar-con-otros. Así, la ley individual es también una inflexión sobre las implicancias éticas de estas distintas formas que, a cada instante vital, entretejen la vida social (Simmel, 2001). Batato Barea mantuvo a su enfermedad casi en secreto; a pesar de los fuertes síntomas, se conservó activo hasta los últimos días. Sin embargo, su transcurrir vital y también su muerte catalizaron un modo colectivo de creación artística, de transformación social y de organización micropolítica; en este movimiento se diagramaron nuevos flujos vitales y se sentaron las bases para institucionalizar nuevas formas de estar-con-otros a contramano de las normas hegemónicas. Sus últimos días transcurrieron en compañía de sus más allegados seres queridos. Entre sesiones de fotos, festejos con amigos, y el encuentro más esperado de su vida con la poetiza Marosa de Giorgio, en Montevideo durante su última gira con el Trío: Urdapilleta-Barea-Tortonese presentando la obra *La Carancho. Una dama sin límites*.

---

<sup>198</sup> El relato en torno al funeral de Batato Barea fue reconstruido en base a los testimonios de sus amigos asistentes tales como las entrevistas a: Doris Night (2018), Tino Tinto (2017), Seedy Gonzalez Paz (2016), Alejandro Kuropatwa (2012), Hernán Gené, (2017) y Fernando Noy (2019, 2021).



Siempre estuvieron a su lado, su madre y su amigo Tino Tinto quienes lo cuidaron alternadamente en sus últimas horas de vida. Entre los encuentros que Barea sostuvo durante sus últimos días, se destaca la sesión de fotos que realizó con su amigo Alejandro Kuropatwa —analizada en el capítulo 4—. En un reportaje, el fotógrafo refirió a este encuentro como un evento alegre entre amigos, pero también como el comienzo de una despedida (Documental *Kuropatwa. Retrato de su vida y obra* 2007). Esta relación entre la fotografía, la muerte y los devenires del duelo ya fue señalada por Barthes (1995). Sin embargo, para este autor la primera adquiere valor con el paso del tiempo y este valor sólo se hace presente cuando se produce la desaparición irreversible del referente y la muerte del sujeto fotografiado. La fotografía carga a la fuerza la vista, porque en ella nada puede ser rechazado, ni transformado. El tiempo es el desgarrador énfasis de la noema (el señalamiento de que lo fotografiado “ha sido”). Por último, en la fotografía se mezcla, de alguna forma, el pasado y el futuro, por eso el autor señaló, con respecto a la fotografía de su madre: “ella va a morir/ella ha muerto”. Cada foto es leída como la apariencia privada de su referente, de ahí su vínculo con la muerte. En este sentido, de forma continua a la descripción de la sesión de fotos, durante el reportaje el fotógrafo, describió al velorio de Barea. La contigüidad con la que aparecen los hechos en el relato de Kuropatwa, el acto de tomar las fotografías como señalamiento del presente vital, y el posterior velorio de su amigo, implicó una relación profunda entre ambos sucesos. En efecto, esas capturas fotográficas —descritas en el capítulo 4— estaban, al mismo tiempo, cargadas de jolgorio, despedida, futuridad y duelo.

Entré, lo veo a Batato, saludo a la madre. Había muchísima gente. Luego vino Sergio Avello con un gran ramo de globos y dispersó globos por todo el velatorio. Fue una fiesta de despedida. Por eso él no murió, porque se despidió de una manera muy glamurosa. Lo quería demasiado para perderlo. Y yo me acuerdo de que después en un momento, salí con una amiga y nos fuimos a bailar a una discoteca, en la mitad del velorio, y volvimos. Después se lo llevaron (Documental *Kuropatwa. Retrato de su vida y obra* 2007).

Esta descripción de Kuropatwa, también infectado de VIH, deja entrever la intención del fotógrafo y los amigos presentes de conservar el estado de ánimo. El elemento festivo aparece, casi como catarsis, pero también se hace presente como una lucha por el sentido. Como una pugna por (re)significar aquella vida, correrla de su imagen bastardeada por la heteronorma y liberarla de un discurso que la calificaba de

errante, desde los campos médicos y religiosos, y devolverle su carácter de vida deseante y activa.

Además, el baile y la discoteca aparecen como elementos apaciguantes de la angustia. El movimiento, que es siempre lo opuesto a la parálisis del dolor, remite, en el relato de Kuropatwa, a la perseverancia de conservar la integridad anímica.

Sin embargo, algunos asistentes señalaron que los elementos festivos del ritual no sosegaron su dolor. Tino Tinto, amigo personal y colega del clown-travesti, señaló la existencia de ciertos elementos singulares en torno al funeral de Batato Barea:

En el velorio había globos rojos, lo maquillaron todo, pero yo no sé, era festivo, pero yo no podía estar todo el tiempo. Estaba Gasalla, Fito Paez, y un grupo rezando y otros haciendo '*Nam Myōhō Renge Kyō*' viste que yo practiqué budismo un tiempo. Fue un momento festivo, pero para mí fue muy duro (Entrevista a Tino Tinto, 2017).

Como se evidencia en el relato de Tino Tinto y también en el de Alejandro Kuropatwa, la festividad no eximió a los asistentes del dolor y no pretendemos señalar que el elemento celebratorio buscara ocupar el lugar del primero. Más bien su objetivo era reivindicar aquellas vidas transcurridas a contramano de algunas normas sociales del momento y dar lugar a otras formas posibles de duelo, intersubjetivas. Además, del relato se desprende la presencia de grupos que realizaban meditación y prácticas budistas. Esto da cuenta de que fue un ritual en donde primó la libertad de culto y expresión, y estuvieron manifiestas prácticas por entonces alternativas a los rituales religiosos habituales. En efecto, la repetición ininterrumpida de un mantra colmaba el lugar con un sonido híbrido y, para muchos, “relajante”. Los mantras budistas tienen como objetivo invocar a la divinidad, pero también buscan calmar los pensamientos para lograr la armonía con las emociones tanto para quien lo practica como para el entorno.<sup>199</sup> De modo que una sumatoria de acciones individuales, o de grupos reducidos, dieron forma al ritual fúnebre

---

<sup>199</sup> Según María Julia Carozzi (1999: 20-21) este tipo de prácticas budistas en los años 80, se enmarcan en “la nueva era”. Un movimiento enraizado en una red de redes vasta y compleja, en su discurso y en su práctica, que combina como direcciones de cambio tanto la transformación individual como la sacralización del *self* y la naturaleza, la sanación, la espiritualidad, la circulación, el sincretismo, la liberación del cuerpo, y el antiautoritarismo y la autonomía. Esta corriente tuvo su origen en el *movimiento del potencial humano* surgido en el oeste de los Estados Unidos en la década de los sesenta— y, a partir de los años setenta constituyó un segmento importante de la red internacional de la *nueva era* (*New Age*). En este sentido, para la autora el complejo alternativo informado por las ideas de la nueva era, puede ser considerado como el producto de la aplicación de esta dirección de cambio anti-autoritaria/autonómica al campo terapéutico alternativo, psicoterapéutico, esotérico y religioso.

de Barea, en donde cada uno hizo lo suyo para apaciguar el dolor propio y el de los demás asistentes.

En suma, un velorio remite al ritual que recuerda que algo falta en el presente, señala la ausencia de alguien. Sin embargo, estos rituales, como el de Barea, buscaban reivindicar las vidas de la persona ausente, recuperar construir y hacer en respuesta al estatuto que asigna el mundo heteronormativo. De modo que en esta instancia inicial de construcción de una memoria que es individual —la de la persona fallecida— y al mismo tiempo colectiva —la de su grupo de referencia— se entrecruza con la conformación de la identidad. Nos referimos a una identidad que se constituye necesariamente en vínculo con una multiplicidad de otredades que la definen en el transcurrir vital.

### **5.2.1. Las comunidades afectivas al resguardo de la identidad disputada en los confines de la vida**

Esta forma, pionera y colectiva, de enfrentar los duelos de vidas vividas a contrapelo de la heteronorma, se enmarca teóricamente en el proyecto intelectual del mentado giro afectivo. Éste desmanteló aquellas dicotomías epistemológicas entre emociones y razón, para darle un mayor peso a las primeras en su injerencia en la vida pública y en la reproducción de estructuras de poder hegemónicas que organizan a las relaciones sociales. Sin embargo, fue desde la teoría *queer*, con autores como Esteban Muñoz (2020), Jack Halberstam (2005) desde donde se realizaron aportes fundamentales sobre el modo en el que desde las diferencias sexuales, genéricas y raciales las emociones actúan culturalmente pero también infieren en las formas de organización política y de estar con otros, desde (y para) la diferencia. Si este enfoque epistemológico ilumina el objeto del presente capítulo, es porque la construcción de una trama diferencial desde los rituales que reclaman un suplemento de sentido partió de la construcción de una potente constelación de afectos. La amistad, la unidad en la diversidad no proponían sentar las bases para un optimismo vacío de sentido (Ahmed, 2004) ni minimizar el irreparable dolor de la muerte joven. Por el contrario, estas constelaciones afectivas, buscaban generar otro relato que antepusiera la importancia de esas vidas, señalando la potencialidad de vivir en un tiempo fuera de quicio —como es el que delimita a la tragedia— e instaurar las bases para lo que puede construirse desde las ruinas. Al mismo tiempo, las identidades y las memorias como tales no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias (Gillis, 1994:5), aunque, como

veremos, sí pueden ser disputadas tras el acontecimiento de la muerte. Es en este punto en donde los afectos jugaron un rol fundamental defendiendo la identidad del difunto. En este sentido, entra en consideración otro elemento de diversidad señalado por la activista Marta Dillon:

El lema de los artistas del *underground* infectados con VIH era: Salgamos de este velorio en un descapotable. (...) Era una búsqueda de unidad y de generar otro relato y de poner en primer plano, no el peligro de la muerte sino el deseo vital. El deseo de seguir conservando un cuerpo, más allá de que ese cuerpo estuviera infectado. Se morían muchos amigos y había muchos relatos relacionados a los ritos de la muerte (testimonio de Marta Dillon, 2017).

Dar lugar a la vida en las ceremonias de la muerte era una manera de permitirle, desde su (re)significación, la trascendencia. Al mismo tiempo, estas ceremonias implicaban una forma de resistencia, desde las trincheras afectivas, frente a la muerte inminente. Cuando quienes asistían a los funerales sabían que su tiempo también era limitado, resistir consistía en evitar que la muerte hiciera perder el gusto por la vida, e impedir que el miedo neutralizara las intensidades vitales. Los rituales mortuorios festivos, no fueron exclusivos del caso de Batato Barea, sino que representaron un modo en que los artistas del movimiento contracultural *underground* enfrentaron al SIDA. Habitualmente, se preguntaba a quienes estaban cerca de morir qué deseaban que hubiera en la celebración. Batato Barea eligió globos rojos; Liliana Maresca<sup>200</sup> prefirió celebrar en su casa, donde había pasado los últimos seis meses de vida acompañada de amigas que se turnaban para estar junto a ella. Además, la artista escogió pétalos de rosas rojas en su cama y, posteriormente, para su despedida en el cementerio, optó por magnolias. Años más tarde, Omar Schirillo<sup>201</sup>, pidió que en su velorio estuvieran presentes sus obras: los caireles que había realizado con un ritmo desenfrenado desde el día que se enteró de su enfermedad, con el objetivo de “dejar algo bello en el mundo”.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Maresca fue una reconocida artista plástica, y gestora cultural. Organizó eventos y muestras de arte colectivas que reunieron a los artistas del *underground* en diversas oportunidades en múltiples espacios, incluso instituciones oficiales.

<sup>201</sup> Omar Schirillo, fue reconocido dentro y fuera del *underground* por sus esculturas realizadas con palanganas y otros objetos plásticos. Los caireles resultantes de su trabajo eran objetos coloridos y atractivos, unían materiales tan disímiles como objetos de cristalería y plásticos. En una pequeña selección de la gran cantidad de obras que realizó, el artista dejó pistas y mensajes a través de las palabras *Salud, Dinero, Amor* y la frase: *Batato te entiendo*. De esta serie de trabajos, se destaca *Salud* — una gran copa construida con palanganas verdes y azules—. La obra fue pensada como un amuleto. El artista se la prestaba a los amigos que se encontraban enfermos e iba pasando de mano en mano augurando protección. Schirillo murió en 1994 a causa del SIDA.

<sup>202</sup> Agradezco esta valiosa información brindada en entrevistas personales por Daniel Molina, Marcia Schvartz, Tino Tinto. También fue de gran utilidad para la reconstrucción de estos rituales Buenos Aires, la charla brindada por Marta Dillon en el marco del congreso Efectos Virales. MALBA (22 junio del 2017).

La elección de un modo particular de transición implicaba celebrar aquellas vidas, dar batalla por su sentido. La muerte es lo que delimita las fronteras de la vida, la configura (Simmel, 1986); y no solamente tendrá algo que ver con ella en el instante de su realización sino que, además, su sentido continúa cobrando significado *a posteriori*. De manera que no resulta fortuito que en los rituales estuvieran presentes los objetos vitales que la persona fallecida elegía, y esto implicaba recordar que la muerte también está signada por la vida y de ahí la celebración de la transición. Por otro lado, estas ceremonias también apuntaban a recuperar el estado de ánimo de quienes estaban infectados (en contraposición a las campañas oficiales que anunciaban “el SIDA mata”) y de habilitar la posibilidad de vivir esas vidas (que indefectiblemente serían cortas) con la alegría de reivindicarlas sobre la muerte, en un movimiento en contra de la desesperanza.

Pero sí hubo una reinención de los funerales que no tenía que ver tanto con esos funerales furiosos de Act Up, con ese funeral de denuncia, sino al contrario creo que eran funerales que implicaban un relato amoroso, un relato vital. Meter a contramano a la vida, en la ceremonia de la muerte. (...) Y esto también tiene mucha relación con los velorios travas, con ese velorio de recuperar esa cosa de la puesta en escena que tiene la vida trava ¿no? (...) Hay un enorme esfuerzo por sostener un escenario y justamente te lo quieren robar en el momento de la muerte. Y también con el sida, porque: ¿quiénes son los que duelen a los que mueren de sida? En ese momento no era tan fácil ser puto, no era tan fácil ser drogadicta, tampoco era fácil tener SIDA. (Marta Dillon en el congreso Efectos Virales. En el marco de la muestra: Tiempo Partido, General Idea. MALBA. Buenos Aires, 22 junio del 2017)

En este sentido, se da no sólo un funeral celebratorio de la vida. Lo que aparece es un duelo en disputa, ¿quienes lloran qué vidas? ¿quiénes reclaman las afectividades de los cuerpos con VIH? ¿qué sentido se encuentra en pugna en esas vidas? Al estigma de la enfermedad se agrega el hecho de que, frente a la muerte, el poder de la heteronorma pretende ser la presencia que decide qué vidas merecen la pena ser lloradas y qué facetas de la vida merecen ser reconocidas. La muerte convoca a personas de distintos ámbitos porque pertenece a un cúmulo de eventos que nos vuelven más próximos y que tienen que ver con nuestro pasado compartido y con nuestro futuro común (de Vries, 2009). Al mismo tiempo, nuestras historias y las experiencias e instituciones sociales y personales que son parte de las circunstancias de nuestras vidas pueden ser diferentes a las pasadas o futuras. Entre esas formas diferenciales se encuentran las organizaciones sociales y familiares a las que pertenecemos y que nos hacen comparables con algunos y diferentes

---

Por último, agradezco a Liliana Kuropatwa y Mercedes Claus por el valioso testimonio que me facilitaron de Alejandro Kuropatwa.

de los demás, en un proceso dinámico por el cuál se constituye la identidad (Chiringuini, 2006). Pero es también desde este marco diverso desde el cual operan las miradas hegemónicas sobre qué aspectos de la vida recordar cuando el cuerpo inanimado ya no puede reclamar el sentido que tuvo su vida. La diversidad de personas e instituciones que rodean a la persona fallecida se hacen presentes y configuran un ámbito de disputa frente a la muerte. La concomitante relación entre identidad (individual o grupal) y la memoria se constituye en vínculo con el sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y tener algo que rememorar del propio pasado es lo que sostiene a la identidad (Gillis, 1994). De ahí, la importancia de sostener esos relatos vitales, incluso después de la muerte, porque son ellos los que permiten poner en valor la memoria de una identidad que se resignifica colectivamente. En este sentido, los recuerdos que se evocan en el final de la vida de una persona mantienen un correlato con el marco social y personal constitutivo de su propia identidad. El punto de tensión radica en qué aspectos de la vida recordar cuando el cuerpo inanimado ya no puede reclamar el sentido que tuvo su vida. En consideración con este planteo Gustavo Pecoraro ensayista y militante de la CHA en los 80 señala que:

En los funerales se trataba no sólo de negar la homosexualidad sino también la enfermedad. Mi mejor amigo murió de SIDA y su familia dijo que había muerto de cáncer. No sólo se buscaba negar la homosexualidad, sino utilizar la muerte de ese hijo o hija para repudiar su vida. Y pasa mucho también con las compañeras travestis, que cuando no tienen el cambio registrado las entierran con el nombre que les dieron al nacer. Negar la identidad hasta el final (...) Muchos padres tenían unas actitudes horribles. Yo me acuerdo del velorio de un amigo en San Martín que el cura lo condenó en el cajón, en su discurso lo condenó por su vida (Entrevista a Gustavo Pecoraro, 2017).

La muerte deja disponible un cuerpo que rápidamente es reclamado por la heteronormatividad. Un velorio no deseado, un género no elegido, ceremonias religiosas condenatorias, una multiplicidad de factores que desagencian la vida de la persona fallecida, le roban su sentido cuando ya no lo puede reclamar. Además, muchas veces las familias o los allegados buscaban ocultar la enfermedad del muerto porque, tal como plantea Susan Sontag (2012) no se trataba de un mal misterioso que atacaba al azar, en la mayor parte de los casos tener SIDA implicaba precisamente ser puesto en evidencia como

miembro de algún grupo de riesgo, de alguna comunidad de parias.<sup>203</sup> Así, la presencia de una comunidad de amigos y compañeros en el velorio aseguraba que se cumplieran los deseos de la persona fallecida y que se respetara su identidad. De ahí la importancia de los lazos de afecto que daban la seguridad de reivindicar esas vidas y, en un mismo movimiento, las de la comunidad en las que se insertaban. Se trataba en suma de resignificar colectivamente esas trayectorias vitales que eran las de otros: amigos, amantes, compañeros, pero que también implicaban un “modo de vida” en común y una afectividad colectiva. Los lazos de amistad cumplieron un rol fundamental en los rituales de transición y en los funerales de los artistas del *underground*. Sin embargo, la amistad no normativa en los albores del neoliberalismo podía resultar un hecho revulsivo en tanto se ubica en los márgenes de la “normalidad” y desde ese parámetro es cuestionado. En efecto, Michel Foucault (1981) señalaba en los años 80, que lo particular de la homosexualidad no es tanto las prácticas sexuales como el sentido de comunidad de afecto. Lo que interesa y polariza a la sociedad heteronormada frente a la homosexualidad, no es, para el autor, otra cosa que la amistad.<sup>204</sup> En este sentido, estos vínculos afectivos provocan inquietud en la sociedad higienizada en la que resulta dificultoso concebir líneas de conducta inesperadas. Al mismo tiempo, en esta amistad no normada, se impone un deseo del cuidado, de confiar en los afectos que “hacen” a un colectivo de sentido y contención. Es así cómo se conforman comunidades que son elegidas por sus integrantes cuando las familias o los grupos de origen se desentienden de sus vínculos. Por último, estos encuentros implicaron un ejercicio de mirada hacia atrás para resignificar el presente y el futuro. Un movimiento en el que el pasado no existe como un bloque cerrado, sino que es, por el contrario, una constelación de huellas que en su conjunto abren la puerta a un futuro distinto. Muñoz (2020) denominó a esta referencia temporal “el entonces y allí” que remite a una forma de enunciación colectiva y afectiva del futuro posible; una especie de inversión espejada del enunciado mediante el que nos suelen amarrar al presente: “el aquí y ahora”. Este viraje de la mirada hacia atrás funciona

---

<sup>203</sup> Incluso, con la sífilis surgió un cierto romanticismo en torno de la demencia que la caracteriza. Pero el sida, aunque la demencia es también un síntoma, no surgió ninguna mitología compensatoria. Quizás porque está demasiado fuertemente asociado con la muerte.

<sup>204</sup> Esta es definida por Foucault como aquel vínculo que implica estar frente al otro, desarmados, sin un lenguaje convenido —porque el lenguaje hegemónico es el heteronormativo— sin nada que los respalde en ese impulso que los lleva uno al otro y es preciso inventar de A a Z una relación aún sin forma. En este sentido, para el autor la homosexualidad es una oportunidad histórica de abrir de nuevo virtualidades relacionales y afectivas, no tanto por las cualidades intrínsecas del homosexual, sino porque la posición de éste, de algún modo “oblicua”, y las líneas diagonales que puede trazar en el tejido social, permiten la aparición de estas virtualidades. Lo que interesa y polariza a la gente es la amistad.

como un resignificante del presente y da lugar a nuevas formas de futuridad posible. Se trata de un ejercicio que se instaura mediante ritos, mitos y celebraciones que dejan una huella, que se entraman en la pluralidad y constituyen la memoria colectiva.

### **5.2.2. Frente al tiempo. La finitud, la demora y la temporalidad de la fiesta**

En las sociedades modernas, la muerte se volvió un hecho aséptico, morimos de forma cada vez más solitaria y, por esta razón, la muerte se aleja cada vez más de la cotidianidad de los vivos. Según Norbert Elias (2015) en el curso del proceso civilizatorio que se inició en Europa hace 500 años cambió, entre otras cosas, la actitud hacia la muerte. Esta era un hecho menos privado en esa época de lo que lo es en la moderna. Además desde la segunda mitad del siglo XX también se dio un desplazamiento desde las creencias sobrenaturales hacia las seculares. En este proceso se fueron transformando los rituales mortuorios que representan, de forma creciente, un momento de socialización. Así, en occidente, morir es un hecho solitario, privado, y los rituales en torno este evento son íntimos y desacralizados, impregnados de la idea de que la muerte es el fin en sí mismo. Por otro lado, Hertz (1990) muestra que por su significación para la conciencia social, la muerte se constituye, en la modernidad, como un objeto privilegiado de las representaciones colectivas. Si bien representa un cambio en el estado del individuo, implica a la vez una modificación profunda de la actitud mental de la sociedad. De esta manera, el ritual mortuario organizaría las emociones privadas a través de dos fases: la de “disgregación”, representada por la permanencia temporaria del cuerpo, y la de “reinstalación”, donde la colectividad emerge triunfante sobre la muerte. Ambas fases aparecen de forma singular en los rituales como el de Batato Barea y otros que se realizaron en la comunidad *underground* de los años 80. En efecto, estos tuvieron el fin de enfrentar colectivamente el comienzo del duelo, pero con un énfasis suplementario en la tarea de reafirmar la permanencia en este mundo, celebrando el triunfo sobre la muerte en el mundo de los vivos. En este sentido, Gustavo Pecoraro señala que:

Éramos pendejos, nos teníamos que hacer cargo de algo que los médicos no sabían cómo tratar, el Estado no nos daba pelota, que nuestras familias no sabían qué hacer. Nosotros tratábamos de estar en grupo, contenernos y no pensar en que teníamos un destino final sellado y determinado, de proximidad a la muerte. Rompimos con eso, resistimos, sobreviviendo. No la teníamos clara, hacíamos lo que podíamos (Entrevista a Gustavo Pecoraro, 2017).



De esta manera, la dimensión temporal adquiere una relevancia central. Cada vida individual tiene en sí todas las consecuencias de su pasado, todas las fuerzas de tensión de su futuro.<sup>205</sup> De ahí que el instante psíquico sea realmente toda la vida como un proceso, como un constante fluir. Por eso, no se trata propiamente de una suma, sino que es absolutamente real en cada uno de sus instantes.

Los rituales de los 80 buscaban acompañar al falleciente y proteger el sentido de su vida luego de su muerte, y, de este modo, subvertían sentidos comunes que envuelven a las reglas de la muerte en la sociedad moderna.

A la vez, la noción de finitud nos remite al tiempo de la fiesta, aquel tiempo que es un fin en sí mismo. La fiesta nos invita a demorarnos, en tanto paraliza el carácter calculador con el que disponemos habitualmente de nuestro tiempo. Nos libera de él. Pero también el estar-con-otros, se vincula fuertemente al sentido de la fiesta, en donde no se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino del afecto, el compañerismo y la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales. Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma es su forma más completa, en su sentido más vinculante (Gadamer, 1990: 46). Hay un tiempo que es propio del arte y que es propio de la fiesta. El tiempo de la fiesta es el tiempo que nos une a todos. Pero ese “todos” nos recuerda que la celebración es sólo para quien participa en ella. Estar expuesto a la experiencia festiva nos permite entonces liberarnos de la experiencia personal. También el arte demanda estar expuesto al público: nuestro espacio de vida, la distribución arquitectónica de nuestro espacio vital, su decoración con todas las formas de arte posibles. En este sentido, Gadamer (2012) nos permite pensar el vínculo entre la temporalidad festiva, la afectiva, la del arte y la de la muerte como una sola temporalidad. Vivir la muerte como una celebración es desafiar su presencia, es burlar su carácter abrupto para reafirmar la permanencia.

---

<sup>205</sup> George Simmel, pionero en sus indagaciones en torno a la muerte como delimitadora de la vida. Fue este autor quien señaló que la muerte está ligada a la vida desde su interior. La vida sería otra cosa “si no estuviera en aquella serie que se dirige inequívocamente hacia la muerte”. Será Heidegger quien retome esta idea cómo: estar- en-el- mundo, o ser- para-la- muerte; ideas centrales en su magna Crítica a la Metafísica Occidental.

### 5.3. Las dos metáforas frente al retorno de la muerte joven

Batato Barea comenzó a formarse en el teatro y distintas disciplinas artísticas durante la última dictadura militar, un período especialmente oscuro para la juventud, que no solo fue demonizada y tildada de subversiva, sino que también se vio expuesta al riesgo de vida. En efecto, como se desarrolló en el capítulo uno de esta tesis la juventud fue el principal foco de ataque del plan sistemático de exterminio de la dictadura militar (Usubiaga, 2012; Manzano, 2019). A finales de los años 80, con la epidemia del SIDA, la juventud volvió a peligrar y su propia definición volvió a ser puesta en cuestión desde el campo de la biopolítica. En este sentido, a lo largo de sus treinta años de vida el clown travesti transitó dos veces la estigmatización, el silencio, el peligro y la muerte en su entorno.

Frente al tiempo, las muertes jóvenes representan un hecho inusual y trágico que se remonta incluso a la tragedia griega, a la imagen de los padres enterrando a sus hijos —por ejemplo, en las tragedias de Esquilo—. La muerte parte de un horizonte de expectativas de toda la humanidad y no podemos reconciliarnos con ella. Además, la expectativa general es que ésta ocurra a partir de cierta edad. De manera que la muerte joven por su excepcionalidad plantea la demanda de un suplemento de sentido que el ritual tiene que rebosar. En efecto, la peculiaridad de los rituales a los que referimos en los apartados previos tiene que ver con esta demanda adicional de sentido, dada por el carácter trágico de la muerte joven e inevitable. Además, para los jóvenes, pares amigos, compañeros, resultaba difícil de procesar y de asumir, que un ser querido estaba infectado de una enfermedad terminal para la que no existía cura. En este sentido, Alejandro Urdapilleta señaló en una entrevista:

[Batato Barea] Un día nos dijo qué era lo que le pasaba, un año antes de que se muriera. Yo ya sospechaba, pero imagínate que la enfermedad era como una especie de tabú increíble, era como una condena porque si te la agarrabas: *caput* (...) Yo por mi personalidad prefería no creer en la enfermedad, porque pensaba que si crees en la enfermedad la haces... un infantilismo. Pero por eso le decíamos: ¡dale, dale si vos no estás enfermo! Pero bueno él sí estaba enfermo. Entonces declaró la enfermedad. Y bueno seguimos trabajando mucho y seguimos (Entrevista a Alejandro Urdapilleta, 2010).

De modo que, a menudo el mecanismo psíquico de la negación se hizo presente frente al dolor, como una forma de defensa ante lo irreparable. Al mismo tiempo, en Argentina el SIDA impactó en el *underground* con una fuerza inenarrable, no sólo porque muchos de sus jóvenes artistas empezaron a morir en un lapso corto, sino también porque

ello ya había sucedido previamente, menos de una década atrás. Como ya mencionamos, la dictadura militar (1976-1983) tuvo como principal foco de ataque a la juventud que vivió bajo la amenaza constante de que en medio del silencio del terror se podía desaparecer sin dejar rastro, o ser asesinado. El eco de la sentencia: “algo habrán hecho” [para que les pase a ellos], que se replicó por esos años de Terrorismo de Estado, tomó un carácter similar en cuanto a los enfermos de SIDA sentenciados por comportamientos inadecuados frente a los ojos de dios y por extensión, de muchas de las personas que los rodeaban. La enfermedad y el estigma resonaban en un solo significante responsabilizando a los afectados de la propia tragedia. Esta operación de culpabilizar a los enfermos encuentra sus raíces en el desplazamiento del compromiso de la “salud pública” hacia el individuo. Mientras que el Estado retrocede en el marco del avance regional del neoliberalismo y sus políticas el enfermo carga con su propio pesar, el que “debió haber evitado” o el que “resultaba un castigo por sus prácticas libertinas” (Kottow, 2010). Así, hacia finales de los 80 y durante todos los años 90 las instituciones estatales realizaron campañas de prevención insuficientes y destinaron escasos recursos a la obtención de reactivos para testeos y tratamientos hospitalarios. Al mismo tiempo, la poca claridad de las campañas existentes —en general de organizaciones sin fines de lucro como “Fundación Huésped”—, dificultaron aún más la cuestión. Si bien, el rápido impacto en la población, activó redes de colaboración y acción integradas por la comunidad de gays, trans y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales y familiares de personas infectadas que vieron sus agendas colmadas con la lucha contra el VIH (Lemus, 2020), incluso esta última se vio afectada por el estigma. En las manifestaciones y campañas públicas que se transmitían por televisión las personas portaban máscaras por miedo a la marginación y el peligro de ser despedidos de sus trabajos si se los identificaba.

Por otro lado, siguiendo a Gabriel Giorgi (2009), frente a las instituciones el VIH maximizó la condición de las personas más expuestas, garantizando la inmunidad solamente para algunos sujetos “dignos” de ser protegidos. Así se acentuó la vulnerabilidad de muchas personas, especialmente de aquellas cuyo deseo desestabiliza el orden de la sociedad patriarcal. En este marco, la epidemia del SIDA hizo eco en una serie de “metáforas”<sup>206</sup> estigmatizadoras sobre lo que debía ser curado en la sociedad. En

---

<sup>206</sup> Cómo desarrolló Susang Sontag (2012) la metáfora da nombre a una cosa por otra en una acción del pensamiento que no es otra cosa que una interpretación. Es por esto que para la autora resulta necesario cuestionar ciertas metáforas. El cáncer, por ejemplo, fue utilizado como metáfora de invasión, y prácticas militares, y llegó a la dimensión social y política. A lo largo del siglo XIX, estas metáforas se tornaron más demagógicas, virulentas y descabelladas y se extendieron con ímpetu al campo de la medicina.

el caso de los enfermos de SIDA también fue visto por vastos sectores sociales como un castigo a la homosexualidad y a prácticas libertinas. Postulamos que este movimiento metaforizante es homologable a los intentos de los altos mandos implicados en la última dictadura cívico militar, por evitar ser juzgados por los delitos de lesa humanidad cometidos por ellos. Con estos fines, se refugiaron tras la pantalla de “La teoría de los dos demonios” (Franco, 2014) una de las numerosas metáforas vinculadas a lo demoníaco en las que se implicaron las intervenciones gubernamentales de la Dictadura Militar en Argentina. El problema de las “dos violencias enfrentadas” fue uno de los tópicos fundamentales asociados a la “teoría de los dos demonios” y tuvo harta circulación y aceptación en los primeros años de la posdictadura, justificando el pasado de violencia política. Esto se llevó a cabo, responsabilizando a las víctimas, pues éstas llevaban el peso simbólico de los victimarios, incluso cuando ya no podían testimoniar su vivencia. Pero al mismo tiempo, la construcción de un enemigo interno buscó legitimar el plan sistemático de exterminio de la dictadura. En efecto, postulando que la violencia estatal se anclaba en la necesidad preventiva de contener y aniquilar a una parte de la sociedad enferma —estableciendo una analogía con el cáncer— para que no se extendiera al resto del cuerpo social. Se instauró así el miedo al otro, desestabilizador y amenazante para las tradiciones y las buenas costumbres. Un retorno a ese movimiento asimilable a la demonización del otro “joven”, “subversivo”, “peligroso” entre otras definiciones, tuvo lugar con la emergencia del SIDA. Dada la intempestiva aparición del virus y de que no resultaban claras las formas de contagio —debido a la escasez de políticas de salud—, la enfermedad impactó en las subjetividades y en los modos de vincularse mientras aumentaba también la paranoia.

La desinversión en campañas de prevención fue otro de los puntos en que la tensión entre biopolítica y responsabilidad gubernamental resultó conflictiva. Este abandono estatal no solo se refiere al ámbito económico, sino que el desconocimiento acentuó el miedo al otro, que representaba un potencial peligro. Mientras que la salud pública —inherente al Estado— siempre tiene por objetivo proteger la vida en función del bienestar de la ciudadanía, la biopolítica, actuando también directamente sobre la vida, persigue objetivos e intereses conservadores del orden social. De modo que la biopolítica no sólo desplaza la responsabilidad del Estado al individuo y la esfera privada, sino que en ese mismo movimiento, protege la vida de unos, pero siempre a costa de sacrificar o marginar la de quienes no son los privilegiados y se nombran como los “culpables”

(Kottow, 2010). En este juego del miedo, la otredad es un peligro y el enfermo es visto como un potencial riesgo.

En un marco de incertidumbre, desprotección y abandono estatal frente a la avanzada neoliberal, el temor al otro se acentuó drásticamente. Así, los encuentros que venían teniendo lugar, hace casi una década, en el marco del *underground* porteño adquirieron otro significado, resistente y micropolítico, en tanto reunieron a los cuerpos y liberaron las mentes, incluso cuando el SIDA impactó de forma directa en ese devenir festivo. En este sentido, la muerte de Batato Barea, una figura catalizadora del *underground* porteño, conllevó una alerta para los artistas. Patricia Gatti (Doris Night) señala que:

La muerte de Batato marcó el final de una época (...) Batato se murió de “peste rosa” como se la llamaba en ese entonces... Y eso fue un toque de atención para todos los que vivíamos una vida marginal... porque verdaderamente en el entorno se estaba muriendo mucha gente... Era como los milicos, ¿entendés? Llegó algo que apagó la luz y era muy difícil estar con otro porque nadie sabía cómo se contagiaba. Algunos más o menos estábamos informados, pero era una cosa de no estés con otro porque te podés morir, no lo beses, no cojas porque te puedes morir. (Entrevista a Patricia Gatti, 2018.)

Sin embargo, aunque los encuentros siguieron aconteciendo, en un momento en el cual la movida *underground* estaba en auge, el deseo de estar con otro peligró, frente al cuidado, el discurso higienista y la paranoia del contagio.

En este contexto, fue de gran importancia el elemento festivo, capaz de vincular a los unos con los otros de un modo especial y construir un nuevo sentido vital. La fiesta ganó peso por sobre la protesta (que cómo veremos fue protagónica en otras latitudes), porque resultaba un modo micropolítico de acercarse a otros desde un elemento común: estar vivos y con la posibilidad de construir un nuevo colectivo que abriera paso a una nueva forma de pensar la diversidad vital y a la muerte en compañía de otros. Además, los rituales festivos frente a la muerte que fueron llevados adelante por los jóvenes del *underground* cumplieron con el rol de renovar el compromiso solidario que tenían los jóvenes con el colectivo del que formaban parte (Durkheim, 2013). Pero su función sobrepasa incluso a la que tradicionalmente proponía el autor, ya que se trata de colectivos que eran estigmatizados. Es por lo que estas festividades mortuorias, tenían una doble responsabilidad de recordar el vínculo entre los que viven, en un momento en que sus lazos de solidaridad estaban siendo cuestionados desde afuera. De modo que una alianza fraterna resultaba doblemente importante cuando sobre el final, la misma vida era puesta

en cuestión. En efecto, ante el dolor, estar con otros adquiere un peso mayor en la organización de los sentidos vitales. Buscando establecer la matriz grupal dentro de la cuál se ubican los recuerdos individuales, Elizabeth Jelin (2001) encuentra un paralelismo que echa luz sobre esta cuestión. En el libro *La escritura o la vida* de Semprún, el autor relata que, cuando estaba en el campo de Buchenwald, logró quebrar la disciplina y la masificación de lo «invisible» de la experiencia concentracionaria buscando vínculos personalizados. Y encuentra en Halbwachs, su profesor de la Sorbonne que está agonizando en el campo, a alguien en quien depositar los “restos” de su condición humana, visitándolo, hablándole, acompañando su agonía. Se juntan aquí las dos puntas, lo individual y lo colectivo, lo personalizado y la destitución de la condición humana en el campo. En este sentido Semprún reflexiona:

Era esta [la muerte] la sustancia de nuestra fraternidad, la clave de nuestro destino, el signo de pertenencia a la comunidad de los vivos. Vivíamos juntos esta experiencia de la muerte, ésta compasión. Nuestro ser estaba definido por eso: estar junto al otro en la muerte que avanzaba [...] Todos nosotros, que íbamos a morir, habíamos escogido la fraternidad de esta muerte por amor a la libertad. Eso es lo que me enseñaba la mirada de Maurice Halbwachs, agonizando” (Semprún, 1997: 37).

Así, la confraternidad en los confines de la vida no sólo permite recordar el sentido del devenir comunitario, sino que, además, la identidad y la memoria que se construye en el final son la esencia y el límite de esas vidas, en contraposición a las miradas estigmatizantes y atomizantes que retornaban, esta vez, desde la biopolítica.

#### **5.4. Funerales de protesta, funerales celebratorios: el duelo desde las antípodas**

La forma que adquirieron los rituales mortuorios en el *underground* de Buenos Aires fue muy diferente a los funerales de protesta o de denuncia que se protagonizaron en distintos países de América del Norte o Europa, como ACT-UP. La organización ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power: Coalición del sida para desatar el poder) se fundó en 1987 en una asamblea que habían convocado en el Centro LGTB de Nueva York para discutir qué medidas tomar en torno a una nueva enfermedad que estaba poniendo en jaque la de vida gran cantidad de personas, en su mayoría homosexuales. Muchos de los oradores de aquella asamblea, venían de trabajar y militar en otras organizaciones como por ejemplo la *Gay Men's Health Crisis* (GMHC) y mantenían una mirada crítica ante la falta de acción y el tono conservador con que se manejaba el tema de la enfermedad.

Como resultado de aquella asamblea se decidió salir a la calle a exigir, a través de la acción política, que el gobierno de los Estados Unidos diera respuestas y, para lograr estos objetivos, se conformó ACT-UP. El movimiento, surgido del encuentro de hombres y mujeres<sup>207</sup>, comenzó a tener un fuerte impacto. De forma gradual fue creciendo, en diálogo con otros países en donde jóvenes organizados abrían nuevas sedes de ACT-UP.

Al mismo tiempo, amigos, parejas, familiares, compañeros y amantes, perdían la vida cada día. Pero el sentimiento de pérdida y tristeza se transformó en acción combativa, hasta sus últimas consecuencias. Deborah Gold, militante de ACT-UP señalaba en 2016 que todos estos sentimientos se fueron politizando, entonces no había espacio para el duelo, la pena se convertía en ira. Deborah trae a la memoria un hecho que ejemplifica esto:

Estaba en el velatorio de un amigo que estaba en ACT-UP Chicago que se llamaba Ortez Alderson. A algunos nos tocó decir unas palabras y mi discurso era sobre estadísticas, sobre quién estaba muriendo, lo injusto que era todo esto y pensaba: Wow, este tipo era alguien a quien amaba. Y yo estaba hablando de estadísticas, no estaba hablando de la belleza de Ortez. Es decir, estábamos politizando todo, hasta los funerales. (“ACT UP: Amor y Acción directa para dejar de morir de SIDA”. *ANRED*, diciembre de 2016)

Este fue el comienzo de una creciente politización de la muerte, desde el reclamo más desesperado, por la intervención del gobierno, por las medicaciones que los laboratorios no liberaban en cantidades necesarias y a precios accesibles, y por una política de salud que contemplara al VIH. El duelo comenzaba a través de la catarsis, de la militancia, de las marchas masivas, de los escraches y las performances de denuncia. El cuerpo vivo accionaba sin descanso, a la vez que en las asambleas se compartían las experiencias cotidianas de quienes vivían con VIH. Al mismo tiempo, el cuerpo muerto también era un actor fundamental en la militancia y el reclamo político. En la segunda mitad de la década del 80, militantes de ACT-UP que estaban al tanto de la proximidad de su muerte, solicitaban que sus restos fueran utilizados para la protesta y para la causa. La manera de conseguir esa prolongación del sentido de la vida era a través del reclamo político para que se accionaran aquellos dispositivos que visibilizaban que otros seguían muriendo y apuntaban hacia la urgencia de la acción del Estado en políticas de salud. De

---

<sup>207</sup> El rol protagónico de las mujeres en ACT-UP fue, a menudo, invisibilizado. Sin embargo, su lugar fue central en el movimiento, ya que muchas de ellas tenían una larga trayectoria de militancia en la izquierda y conocimientos previos sobre los modos de organizarse. Algunas venían del feminismo, otras de los movimientos por la salud de las mujeres y algunas participaron en luchas antiimperialistas. Las mujeres tenían una política más desarrollada con una mirada transversal, en tanto que sabían que, si una mujer negra pobre que vivía en los barrios del sur de Chicago llegaba a tener acceso a tratamientos y servicios, el hombre blanco de clase media también lo tendría.

esta manera, el cuerpo individual —muerto— devenía en cuerpo colectivo en toda su potencialidad. Una de las muchas performances que ilustran este punto es “*Ashes action*” de ACT-UP que tuvo lugar en New York en 1986. Allí se arrojaron las cenizas de un joven militante fallecido en la Casa Blanca y su compañero, quien las dispersó en el jardín del edificio de gobierno, pronunciaba: “vengo aquí a arrojar mis propias cenizas”. El cuerpo individual aparece en esta intervención como cuerpo colectivo, representado a otro que a su vez representa a muchos más en la misma situación. Así, en estas acciones, las personas antes de morir decidían que sus cuerpos sirvieran para maximizar el reclamo por la vida en acciones que se realizaban en las calles, frente a los laboratorios, en espacios de gobierno y otros sitios.

Sin embargo, ACT-UP y las organizaciones LGTB argentinas como la CHA, en la cual participaban muchos de los artistas del *underground* estuvieron en contacto. Ambos movimientos se vincularon y algunas de sus causas, aunque geopolíticamente distantes y en condiciones diversas, fueron comunes. En una entrevista personal Daniel Molina recuerda como las *razzias* policiales eran habituales y los gais podían ser llevados presos sin razón, aún ya transcurridos varios años de democracia. El periodista señala que, aunque el gobierno alfonsinista quería ser más tolerante, la policía no lo era. Por esta razón, la derogación de los edictos que permitían la detención injustificada de homosexuales en la vía pública recién fue posible hacia fines de los 90 y sucedió gracias a la intervención de ACT-UP:

Había discusiones y se reunían con los abogados para ver como terminar con los edictos policiales (de la dictadura) que todavía permitían llevarse a la gente de la calle por nada. Pero eso por ejemplo se logró recién con Menem. Y no porque Menem fuera así, sino porque en Estados Unidos los grupos radicalizados de ACT-UP le hicieron un escrache a Menem en el hotel y él dijo yo no quiero tener más esto, ¿qué tenemos que hacer? Y la Corte Suprema Argentina acababa de declarar inconstitucional a la CHA. Y Menem volvió sacó un decreto y la legalizó. A la semana fue en una semana de diferencia. ¡Fue increíble! Pero eso fue también porque los grupos de afuera se solidarizaban con los grupos de acá (Entrevista a Daniel Molina, abril de 2016)

Sin embargo, la existencia de redes de afinidad y solidaridad internacional entre ambos movimientos no incluyó convenciones respecto a las implicancias sobre el manejo político de la muerte y el VIH. En cuanto a los modos de procesar el duelo, en sí desde ACT-UP, este era transitado a través de la militancia, hasta el punto en que el cuerpo de la persona fallecida era puesto en juego en los escraches para reclamar por una cura, la liberación de las medicaciones y el accionar gubernamental; en Buenos Aires, el duelo



tuvo otro lugar. Los velorios celebratorios de la vida que ocurrieron en el *underground*, garantizaron el estrechamiento de los lazos sociales, y representaron un modo de incorporar la muerte a la vida e impulsar a través de la fiesta una vitalidad esencial para seguir conservando un cuerpo, para reivindicar su potencialidad, y resignificar su pasado y su futuro. Pero también, estos rituales fueron una fuente de solidaridad y cohesión para un colectivo que estaba siendo cuestionado desde afuera. El hecho de introducir a la vida en la ceremonia de la muerte de forma festiva reanimó el sentido de pertenencia, en ausencia de otros mecanismos que lo hagan. De este modo, para un grupo afianzado en vínculos de solidaridad fue posible blindar el estado de ánimo y resignificar el sentido de aquellas vidas frente a la pujante imposición del estigma.

En suma, un aspecto común tanto en los países con presencia de ACT-UP como en Argentina, fue el desprecio por las comunidades de personas con VIH, pues socialmente se las consideraba culpables de su enfermedad: eran acusados de vivir libertinamente y por fuera del orden de la naturaleza. Es por lo que el ritual festivo, implicó en su dimensión sociológica, renovar los vínculos de un colectivo en formación y bajo el halo de una “humanidad disminuida” en términos de Jussara Freire (2010). Así, de manera más o menos consciente, el objetivo último de la festividad fue preservar hacia el interior de una comunidad, su sentido como grupo, reivindicando cada vida en particular en su dimensión colectiva. De este modo, el ritual habilitó una forma de estar-con-otros y tejer una red de afectividades y de contención frente al dolor del estigma, la marginación social y la adversidad de la muerte joven. Pero también, blindó el estado de ánimo de quienes siguieron viviendo con el orgullo de la diversidad y con la esperanza de que tras su muerte sus vidas serían alzadas como un estandarte de libertad.

### **5.5. Una larga despedida. Homenajes y recordatorios tras la muerte de Batato Barea**

*Y seguí llorando... Después siempre quedó esa cosa de se murió tan joven y en un momento tan justo.... Entonces se escribieron libros, y se hicieron pelis. No sé si Batato hubiera vivido 20 años más sería lo que es hoy: lo bueno si es breve es doblemente bueno (...).Se murió también por un motivo muy famoso, hasta su muerte fue políticamente incorrecta (Entrevista a Doris Night, 2019).*

Pocos meses después de la muerte de Batato Barea, se multiplicaron los homenajes en espacios físicos y de la prensa, se publicaron libros y se realizaron obras y muestras multimediales en su memoria.



Tapa del Suplemento Sí de Clarín, 13 de diciembre de 1991.

El 18 de diciembre de 1991 se realizó en su honor la muestra “La conquista de América” en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Este evento reunió a la mayoría de los artistas del *underground* de múltiples disciplinas y estaba previsto que Barea formara parte del mismo.

En esta ocasión, los artistas lo recordaron en la apertura y en la jornada de cierre. Además, en las publicaciones de prensa se anunció que se trataba de una actividad homenaje a Batato Barea. En la muestra Liliana Maresca presentó *El dorado*. La obra hizo referencia al famoso mito de El Dorado que atrajo a cientos de conquistadores a tierras latinoamericanas en busca de un supuesto tesoro vinculado a una ceremonia indígena ancestral. Por su parte, el artista Oscar Smoje presentó una obra que evocaba a una civilización que vivía a orillas del arroyo Maldonado en Palermo Viejo; mientras que la instalación de Pablo Renzi consistía en un conjunto de barcos que se caían de una base de tierra plana. Marcelo Pombo montó un Stand de Arroz y El Búlgaro presentó unos monos famélicos jugando con espejitos de colores. También contó con la presencia de la banda de metal Hermética que compuso la canción *La Revancha de América* para esta muestra, mientras que un grupo de performers atravesaban todo el espacio con máscaras e instrumentos extraños. Todo el evento quedó registrado en VHS por el artista de video Joaquín Amat. Sin embargo, según los organizadores, la ausencia de Barea resultó notable.

Pocos días después de “La Conquista de América” comenzaron a realizarse cantidad de homenajes en prensa. Al año siguiente se organizó, en el Centro Cultural Rojas, un acto al cual se invitó a su madre Nené y a sus amigos a recordarlo (imagen 1).<sup>208</sup> En el evento se servía a los invitados “licor de eunuco” una fórmula etílica que Barea acostumbraba a preparar para sus amigos y cuya receta había dejado cuidadosamente detallada, antes de morir, entre sus pertenencias. Amigos y colegas asistieron y al final del acto se colocó una placa en su honor. Desde entonces la sala principal del Centro Cultural Rojas lleva su nombre.

Posteriormente, en todos los aniversarios de su muerte se realizaron encuentros conmemorativos y notas en los medios gráficos. Además en agosto de 1995 su madre Nené publicó un libro biográfico, de poca tirada, titulado *Un pacto impostergable*. Según relata el libro fue producto de una promesa que le había realizado a Batato Barea en sus últimos días de vida, junto con estrictas órdenes de qué hacer con sus pertenencias. Años más tarde, luego de los diez años de su muerte se editó el primer libro en su homenaje *Te lo juro por Batato* del poeta y artista Fernando Noy.



Imagen 1. Revista: Hoja de Ruta del Centro Cultural Rojas, Buenos Aires diciembre de 1992

<sup>208</sup> Aunque no es objeto central de esta tesis es importante señalar que en los números de *La hoja de Ruta del Rojas* revista del este espacio cultural, en las tiradas de noviembre y diciembre de 1991 y durante todo 1992, se publicaron campañas de prevención y debate, aunque las mismas también fueron acompañadas de un llamamiento a cuestionar las campañas de prevención de la enfermedad, denunciando que algunas de ellas ponían en juego “contenido ideológico” estigmatizante. Además, se convocaba a una médica infectóloga y una psicóloga, a los fines de derribar mitos, generar conciencia y difundir información fehaciente sobre el tema.

Además de los homenajes presenciales, con el transcurrir del tiempo, proliferaron las anécdotas y recuerdos sobre Batato Barea. Las memorias en torno a su imagen, sin embargo, recuperaban experiencias en las que Barea era “casi un ángel” un “ser de otro universo”, “un personaje tímido pero muy influyente”, que “hacía cosas imposibles y escapaba de la policía de forma inexplicable”, “casi un santo”. Estos relatos en torno a la figura de Barea comenzaron a circular aún durante su vida, pero se agudizaron con su muerte y moldearon su figura excepcional a medida que transcurrieron los años, después de su fallecimiento.

Batato Barea no solo había torcido las lógicas de la representación teatral y el clown sino también las representaciones hegemónicas del cuerpo mediante la transformación del suyo. Más aún, desde su llegada a la capital había realizado no pocos esfuerzos por tejer una vasta red de contactos en el mundo del arte y el teatro y, según sus allegados poseía una naturalidad y espontaneidad —posiblemente arraigados en su crianza en el interior— que causaba atracción en ciertos espacios en los que su imagen transgresora y su modo de hablar con la gente desataba la simpatía de los demás. En una ocasión durante la gira por España su amigo Guillermo Angelelli recuerda que, incluso si las acciones de Barea amenazaban con hacer pasar vergüenza al grupo, siempre terminaba haciendo nuevos contactos y amistades:

Y por supuesto cuando entró en el bar todo el mundo se dio vuelta y nosotros, los de El Clú del Clau, nos miramos como: ¡No otra vez! Y terminó todo el mundo amándolo...Viste cuando vos decís: no puede ser... ¿Cual es el aura, que es lo que él tiene? Era muy fuerte. No se si era esa honestidad brutal, esa ingenuidad, no sé, la verdad es un misterio... ¡pero que lo siga siendo! (entrevista a Guillermo Angelelli, 2016).

Este es tan sólo uno de los múltiples relatos en los que se muestra que su transgresión y su simpatía se entrelazaban en su personalidad carismática. Sin embargo, aunque esto resulte significativo no nos dice por sí solo de donde proviene su excepcionalidad y su carisma. Es por lo que, en el siguiente apartado, profundizaremos en la génesis de las representaciones míticas sobre Barea.

### **5.5.1. La construcción social de Batato Barea como un ser excepcional**

*Fuimos a una fiesta en lo de Ruth Benzacar. Estaba mirando los invitados que entraban, de pronto veo parecer un espalda rosada y enorme y digo en voz alta “ay esa*

*chica que calor inmenso debe tener para andar así escotada. Era Batato (...) A lo largo de mi vida conocí algunos muy pocos personajes así. Incluso dos eran curas (...) Al volver a mi casa me dije este es un santo, como una impresión que surge naturalmente, tal vez el conocimiento por lo que te dicen. Algo transmitido más allá de las palabras. A estos seres además les di el rango de ángeles. Es como poder conservar a través de alguien tu inocencia (Testimonio de María Elena Walsh en Noy, 2001)*

En reiteradas oportunidades a lo largo de esta tesis, asistimos a este tipo de relatos que describían una imagen extraordinaria de Batato Barea. Mencionamos anécdotas en las que su figura era considerada por sus pares, allegados o conocidos como fuera de lo común, situaciones en las que desaparecía o aparecía súbitamente; momentos en los que lograba persuadir a las personas en situaciones de poder; testimonios en los que se resaltaba como descomunal que actuara y estuviera en varios espacios en una noche — señalado como una forma de omnipresencia—; relatos en los que su imagen resultaba “casi angelical”.

En este apartado nos proponemos por un lado abordar en qué elementos se basan quienes lo recuerdan —sus pares o allegados— para darle un estatus diferencial, quienes le atribuyen esa excepcionalidad y en qué momento lo hacen.

En primer lugar, partiendo fundamentalmente de las investigaciones y teorizaciones de María Julia Carozzi (2003) y Eloísa Martín (2007) entendemos por personas extraordinarias a aquellas que son consideradas por otros como únicas e irrepetibles. Sus dialogadas biografías míticas no tienen registro de que hayan aprendido de alguien ni de que podrían enseñar algo a otros, es decir que sus cualidades se sacralizan. Al mismo tiempo, se trata de personas que tienden a ser imitadas —a veces a condición de reformar, cortar o ampliar sus vidas y a las que es posible imitar una vez muertas— y cuyo contacto directo es considerado siempre numinoso. Se trata de figuras cuyas acciones y cualidades extraordinarias son percibidas como inseparables de sus cuerpos (Carozzi, 2003). En este sentido, veremos como Batato Barea encarnó, entre sus contemporáneos, a un ser excepcional. Se lo consideró, en gran cantidad de relatos, como “un ser etéreo”, “casi un ángel” o “un ser de luz”, “con un aura especial” cuya forma única de vivir y de actuar lo hacían diferente de todos sus colegas. Haber tenido contacto con él, siempre era descrito por los entrevistados como un “momento único” en el que se sentían en presencia de alguien descomunal, carismático, o luminoso. Además, alineado con un rasgo típico de la construcción social de la excepcionalidad, Barea encarnó a un tipo de figura que captaba la atención de sus seguidores convirtiéndose en un mito contemporáneo y en un singular modelo ético a seguir. En efecto, si bien sus

prácticas no normativas subvertían los valores sociales anclados en la tradición, representaban a otros valores contestatarios, antipatriarcales y un modo de “ser auténtico”, que funcionaban como una caja de resonancia entre sus seguidores. Se destacaban en su figura cualidades vinculadas a la humildad o la transparencia de las prácticas que se ponían de relieve en una discursividad y una toma de posición que reivindicaba una “forma de ser como la de cualquier otra persona”. Esta postura de quien “no se la cree”, rompe con la distancia inicial, al colocarse, idealmente, en el plano horizontal de la *communitas*. En este sentido es la combinación de lo excepcional con lo ordinario lo que la vuelve a esa persona diferente frente a los ojos de otros (Carozzi, 2003). En efecto, en algunos reportajes el “clown travesti” se definía a sí mismo no como un artista o actor, sino como una persona simple y espontánea, que buscaba hacer “cosas instantáneas”<sup>209</sup> surgidas de un impulso del momento. De modo que él se autopercibía como una persona sencilla, accesible, transparente y en constante transformación, tal como se pone en evidencia en la siguiente nota de prensa titulada “Expresión propia”:

Siempre traté de hacer lo que deseaba. Siempre fui muy rebelde, pero ante cada cosa que no me gustaba lloraba (...) Comencé a ir a las murgas y cambié hacia el travestismo. No sólo arriba del escenario del teatro si no abajo, cuando terminaba. Y después en la calle. Y ahora está incorporada mi vida, después quizás cambie (...) Lo principal no es ser o no ser travesti, si no ser uno mismo, lo que uno eligió, una expresión propia. Llegué a la conclusión de que caretear y ser hipócrita te agota más que cualquier otra cosa (Expresión propia. Revista *Pan y circo*, diciembre de 1990).

Estos valores, la sensibilidad, la correspondencia de lo que se hace con lo que se siente, y la exposición de la fragilidad humana, el dolor o el sufrimiento inherentes a ciertos momentos de la vida, son sentimientos que resuenan en la mayor parte de las personas, generando distintas formas de proyección emocional en el otro, o empatía. Esto se debe a que resultan sensaciones y sentimientos anclados en nuestro carácter humano, una humanidad que vuelve al otro más cercano. Además, a menudo sus allegados resaltaron (en entrevistas personales a Cristina Marti, 2011, Guillermo Angelelli, 2015, Hernán Gené, 2018; Tino Tinto, 2017; Marcia Schwartz 2015; Doris Night 2019; Gianni Mestichelli, 2017; entre otros) que algo singular y raro en Barea era su timidez que contrastaba con su desenvolvimiento en los escenarios. Es decir, era considerado por sus contemporáneos o por sus admiradores como “auténtico” e indisociable de lo que hacía

---

<sup>209</sup> Datos reconstruidos en baso a los testimonio recuperados en “La peli de Batato”, <https://www.youtube.com/watch?v=uxnARCOvPrE>

en su rol de actor. Además, siguiendo con el patrón de quienes se consideran por sus pares como excepcionales, la autenticidad que se le adjudicaba se anclaba en la sinceridad, la transparencia de sus sentimientos o la fidelidad a sus orígenes, y no en una preocupación por lo “real”, lo prosaico o lo cotidiano (Martin, 2007). En este sentido, se pone en juego una doble dimensión que suele caracterizar a las personas consideradas excepcionales, en tanto que son al mismo tiempo representaciones de personas y personas reales: “son imágenes producidas, personalidades construidas tanto como lo son los ‘personajes’ [que interpretan]” (Dyer, 2002:20).

De este modo, colapsa la distinción entre la autenticidad del actor y la del personaje que está interpretando, porque una representa la extensión de la otra.<sup>210</sup> Es por lo que, en el caso de Batato Barea, sus condiciones excepcionales son recordadas de forma solapada en su rol de actor y en su vida cotidiana. El testimonio de la pintora Marcia Schvartz ilustra esta dimensión:

Batato era un poeta, y un ser angélico, como un ángel, como una persona blanca. Actuando era genial y aparte recitaba unas poesías maravillosas. Y le gustaba mucho actuar, no era esa cosa grotesca de romper, como veo mucho hoy, sino que era construir también algo (Entrevista a Marcia Schvartz, 2017 en Archivos de Batato, Goyo Anchou).

A los ojos de sus contemporáneos su proeza creativa también se extiende a su ser, ya que en términos de excepcionalidad el artista y su arte se solapan en una sola figura que se inscribe en una textura diferencial del mundo. En una mirada retrospectiva y posiblemente idealizada del pasado, su forma de hacer arte sostenía un paralelismo intrínseco con su forma de ser en la cotidianidad. Tanto en una dimensión como en la otra se destacan, en los relatos, una expresión genuina, candorosa, y extraterrenal que fueron señaladas por sus allegados.

Además, sobresale en los testimonios otra característica sumamente peculiar en el caso del clown-travesti. Nos referimos a una percepción de sus pares de que se trataba de una persona que no denotaba rasgos sexuales, un elemento que sostiene un correlato con el carácter casto de la santidad religiosa.

---

<sup>210</sup> Otro ejemplo de la indisociabilidad de la obra y el artista es desarrollado por Pablo Semán (2004), a propósito de los lectores de Paulo Coelho en cuyas narrativas la historias contadas por el escritor y su persona representan la misma cosa.

Sergio Aisentein, entre otros entrevistados, describen este rasgo no sexuado, “casi infantil” de Batato Barea, como si su luminosidad se vinculara, de forma directa, con esta característica:

Y le gustaba muchísimo disfrazarse de mujer, pero era etéreo a la vez. No tenía una definición, digamos. Era gay, y tenía una admiración muy grande por lo femenino, pero a la vez era como no sé, un ángel. Era absolutamente asexuado cuando hacía *susshows*, era como un niño (Entrevista a Sergio Aisentein, 2016).

Este carácter aparentemente asexuado se inscribe, paradójicamente, en su proceso de devenir mujer. Fue en este período, cuando se colocó precariamente implantes mamarios, y extremó los límites de la obra de arte a su propio cuerpo. Gran parte de los entrevistados para esta tesis, asocian estas transformaciones con la enfermedad terminal y la conciencia del actor sobre la finitud de su vida, como un deseo irrefrenable de vivir todo lo anhelado antes de morir. El travestismo, fue, además, significado por muchos de sus colegas como un juego infantil. Guillermo Angelelli señaló que cuando frecuentaban bares gays en la España de los años 80, Barea —quien ya había transicionado al travestismo— se involucraba casi lúdicamente con las personas del lugar, con quienes sin embargo establecía vínculos breves pero estrechos:

Todo eso él lo vivía como muy desde un niño, desde un lugar muy lúdico, él se divertía. Y son lugares y ámbitos que tienen su propia ritualidad. Él terminaba, no sé... desenchajando pero después mirá, yo me acuerdo en un bar que se peleaban dos travestis porque una le había dado un porro a la otra y la otra lo había compartido (...) Bueno toda esta discusión tremenda ¡Y Walter terminó amigo de las 2! O sea ¡las 2 terminaron su pelea para sentarse a la mesa y comenzar a darle consejos a él! (Entrevista a Guillermo Angelelli, 2015)

Por un lado, Batato Barea transgredía las normas que inscriben y dan sentido a ciertas prácticas en su contexto social (Goffman, 2007) aunque finalmente se vinculara estrechamente con las personas del entorno. Por otro lado, este anclaje en un sentido lúdico —un juego que implicaba ser actor extremando los límites del escenario en la vida cotidiana— implicó que sus allegados asociaran a su persona con lo infantil, la pureza, la inocencia, y una relacionalidad desprejuiciada que mentó su figura con misticismo y sacralidad.

Al mismo tiempo, esta singularidad cobra sentido junto a otros rasgos llamativos como, por ejemplo, su aparente carisma para lidiar con personas en situaciones de poder o simplemente pasar inadvertido —“hacerse invisible”— frente a ellas. En este sentido, el



artista Fernando Pugliese señalaba en un testimonio que durante la época en la cual Batato Barea estudiaba con Carmelo Scaramuzzino (ver capítulo 1), en cierta ocasión acompañó a Batato a realizar un espectáculo.<sup>211</sup> Se trasladarían al teatro en bus, pero al momento de subir, el colectivero le dijo que no iban a poder entrar, ya que el transporte iba repleto de gente: -“[el chofer] decía que no íbamos a entrar, y él sabiendo que tenía que hacer el show, no sé cómo, se volvió invisible, pero no solo pasamos sino que nadie nos cobró un peso” (en Noy, 2001). Estas cualidades de desaparecer súbitamente, mimetizarse, persuadir o disuadir a personas en situaciones de mando, se repiten en un amplio anecdotario sobre Barea. En cantidad de entrevistas realizadas para esta tesis, las personas recuerdan que solía escapar de la policía, en el bar Parakultural, desapareciendo súbitamente sin que nadie entendiera cómo lo hacía.

Asimismo, el hecho de que el actor se presentara en más de un espacio por noche —alternando entre su rol de actor y el de espectador, tal como se mostró en el capítulo 3 de esta tesis— configuró uno de sus rasgos singulares y esta omnipresencia alimentó los discursos que dieron forma a su figura mítica.

Por otro lado, las miradas retrospectivas idealizan un pasado superior del presente, pero además, la muerte de Barea, joven e infausta acentuó aún más las miradas mitificantes sobre él. Si bien su excepcionalidad esquivaba un anclaje religioso, una cualidad común que hace a la santificación de los difuntos milagrosos en Argentina, es la muerte trágica junto con el sufrimiento intenso —no buscado sino sobrevenido— que tiene el carácter de purificador (Chertudi; Newbery, 1978). Jáuregui (1999) plantea incluso que en la evangelización moderna y popular se da una apropiación de esta connotación mediante imágenes inspiradas en santos barrocos cuya característica visible son el dolor y la herida. Al mismo tiempo, el hecho de que Batato Barea transitara el dolor físico y la angustia de saber que su muerte llegaría en el auge de su carrera agudizaron ciertas miradas de quienes lo admiraron con mayor énfasis desde entonces. En este sentido, su amigo y compañero Tino Tinto recordó que:

Fuimos una vez a hacerte el test de VIH porque la CHA en ese momento lo hacía gratis. Y él me preguntó qué me había dado y le dije: negativo. Pero él no me dijo nada. Yo creo que Batato sabía lo que venía y por eso él hizo lo que quiso. Batato me dijo que el día en que más libre había estado fue cuando estaba en una conferencia con Vivi Tellas y dijo para mí libertad es esto y se levantó la remera para mostrar las tetas. Él tenía una cosa como de un sufrimiento porque creo que hay cosas que te

---

<sup>211</sup> Pugliese señala en este testimonio que, por esa época, Barea solo consumía productos naturales y hablaba mucho de asuntos esotéricos, dos elementos que en el relato exaltan la espiritualidad (no religiosa) y la singularidad de Barea.

marcan, a él lo marco mucho su niñez, y el suicidio de Ariel. Por eso él era tan libre dentro y fuera del teatro. (...) Cayó como una bomba la muerte de Batato, porque era su momento de más furor. Justo lo habían llamado del canal América para conducir un programa (Entrevista a Tino Tinto, 2017)

Sin embargo, postulamos que, no se trata de una mera curiosidad o atracción del entorno por el dolor, sino que el sufrimiento es aquello que nos iguala en nuestro carácter humano. De modo que, el hecho de “poner el cuerpo” asigna un locus de sentido en la identificación con la persona doliente una proyección que se acentúa cuando esta última enfrenta la adversidad, reivindicando los valores de la bondad y la autenticidad.<sup>212</sup> En este sentido, para referir a los casos de santos religiosos John Burdick (1998) menciona que el hecho de que el santo sufra, al igual que el creyente, propician que este último sienta que será comprendido al momento de pedirle ayuda.

Por otro lado, en las memorias sobre el clown-travesti, aparece a menudo la mención al dolor, la enfermedad, y un tormento —escondido discretamente por el artista— que encontraba sus raíces en el suicidio de su hermano Ariel. Hacia el final de su vida, el artista intercaló conductas que comprometían su integridad física —vinculadas a la experimentación— con prácticas saludables y espirituales —que se creía que apaciguaban a la enfermedad—. No obstante, resulta singular que sus allegados recordaban con mayor nitidez sus prácticas riesgosas o destructivas que aquellas en apariencia saludables como: la incursión en la meditación y el consumo de alimentos y brebajes curativos.

Incluso a menudo sus allegados mencionaron como una falta de cuidado personal y un “autoflagelo”, el hecho de que Barea se colocara implantes mamarios, mediante la inyección de aceite de avión.<sup>213</sup> También fue percibida como un castigo autoinfligido la acción artística por la cual Barea se prostituía en pabellones de alta seguridad de cárceles y en espacios marginales de la ciudad.

Sin embargo, cabe señalar que en su caso se trató de una exaltación profana de su imagen ya que no se encuentran rasgos de religiosidad ni elementos que den cuenta de una santificación de su persona en vida. No obstante, estaríamos frente a atribuciones profanas, de cualidades excepcionales que mantienen ciertos paralelismos con los santos católicos. Al mismo tiempo, frente a la ausencia de una cura, Barea —y otros artistas

---

<sup>212</sup> Para los casos de santos religiosos John Burdick (1998) menciona que el hecho de que el santo sufra, al igual que el creyente, propician que este último sienta que será comprendido al momento de pedirle ayuda.

<sup>213</sup> Estas características del dolor autoinfligido, solo responden a algunos santos que realizaban sacrificios (Para ampliar sobre este tema ver: Frigerio, 2016)

como Liliana Maresca— incursionó en remedios y alternativas místicas que pudieran ofrecer una solución a la enfermedad o un alivio para las dolencias. El actor Tino Tinto consideró en una entrevista que: “Por aquella época llevaba una vida muy ordenada. Comía zanahoria rallada, jugos de néctar, polen. Iba al gimnasio y a los saunas” (Entrevista a Tino Tinto, en Noy 2001, p.28).

Otros entrevistados recuerdan que Batato Barea cuidaba mucho su cuerpo, llevaba una dieta muy estricta, e incluso se rociaba con aguas de jazmín y de rosas, como parte de su lucha contra la enfermedad. Sin embargo, todos los testimonios coinciden en asociar a estos procedimientos con rituales vinculados a su mundo espiritual, acciones un tanto místicas o cercanas a lo sagrado. Por último, si bien Barea ya era descrito por sus pares, allegados, personas que sostuvieron con él un contacto poco estrecho, y por la prensa como un “mito del *underground*”, la dimensión sacra y extraterrenal cobró un creciente protagonismo luego de su muerte.<sup>214</sup>

La consagración del mito se consolidó en una retroalimentación de memorias que dieron lugar a un relato común que le sobrevino con una magnitud creciente hasta nuestros días. En efecto, una estampita de “*San Batato*”, creada por su amigo Seedy González Paz, circula hoy por los camarines de los clowns. Porque, según afirman los actores, Batato les trae suerte en la actuación.

## **5.6. Laberintos de la memoria como cajas de resonancia. Miradas retrospectivas sobre la excepcionalidad singular y plural**

*Algunos dicen que si te acordás muchos detalles de los 80 es que no los viviste.  
María José Gabin*

Dicen los rumores que la niña Luciérnaga, que se prostituía en Constitución, y a quien Barea había invitado a actuar en su numerito *Las Locas Bailan y Bailan*, lo encontró caminando en los mercados una semana después de su muerte. Además, su figura espectral aparecía en los sueños de sus amigos más cercanos y de su madre Nené, siempre rodeado de flores rojas o amarillas.<sup>215</sup> Quienes lo recuerdan y conversan sobre él

---

<sup>214</sup> Tal como señaló el historiador Mircea Eliade (1991) el mito, condensa hazañas, realza y codifica las creencias, pone a disposición principios prácticos (a menudo inusuales) para la vida en sociedad y activa “nostalgias secretas”. Más aún, su estructura cobra fuerza y espesor con el correr del tiempo, pues las significaciones sociales en torno a la persona mítica se consolidan en las memorias. En definitiva, es en el fluir mnémico la constitución del mito se torna irrefrenable (Cosse, 2014).

<sup>215</sup> Datos construidos en base a las entrevistas en profundidad realizadas para esta tesis y a la biografía de Batato Barea escrita por Elvira Amichetti (1995).

reconstruyen principalmente la dimensión numinosa del clown travesti. Incluso cuando lo que se evoca o se recuerda remite a situaciones polémicas o incorrectas, estas son rememoradas como hazañas creativas y, a menudo, romantizadas.

La existencia real o simbólica de una figura que se construye socialmente como excepcional resulta indisociable de una presencia activa de sus admiradores o de las memorias de sus contemporáneos que la idolatran. Esta zona liminal en donde se inscribe la construcción social de la singularidad requiere, entonces, de una mutua presencia activa de la persona y de sus admiradores. Sin embargo, esa presencia puede resultar temporalmente dislocada en tanto que son las miradas *a posteriori* las que recuperan, en las narrativas y las memorias, un recorte de la vida de una persona que ya no está. En este sentido, como plantea Elizabeth Jelin (2001) toda narrativa del pasado implica una selección en tanto que la memoria total es imposible. Por otro lado, cuando se trata de biografías, el olvido resulta necesario para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades en las que se enmarcó. Un recorte mnémico de la vida de la persona fallecida no sólo es una condición *sine qua non* para su mitificación, sino que además arraiga a esa persona en una comunidad de pertenencia cuyos sentidos se nutren de esas narrativas y memorias que conforman una identidad común.

Además, el mito no es estático, sino que se actualiza en los rituales y los encuentros, por lo que los acontecimientos “nuevos” se insertan en estructuras de sentido preexistentes (Jelin, 2001). Por esta razón, cuando nos preguntamos sobre quienes construyen socialmente la singularidad en el caso del clown-travesti, no pudimos dejar de lado estos breves contactos casuales e indirectos, que se suman a los recuerdos y testimonios de sus amigos más íntimos y quienes trabajaban con él. En general los contactos indirectos eran, en el momento en que conocieron al artista, portadores de prenociones sobre él que posiblemente condicionaban aún más la mirada que estas personas construyeron sobre su figura.

Al mismo tiempo, esta irrefrenable indagación y los diálogos y relatos que se transmitieron de boca en boca sobre las hazañas de Barea se enmarcaron en lo que denomino un *efecto memorialístico* (Suárez, 2021). Un movimiento del acto de recordar, por el cual sus pares (re)volvieron y se (re)vincularon con el sentido de sus trayectorias y las de sus contemporáneos y que en esos recuerdos colectivos enaltecieron a Batato Barea. En referencia a este punto, en la construcción social de su memoria singular incluso se vieron implicadas personas que por su edad o por su localización no habrían sostenido un contacto directo con el artista. No obstante, sus recuerdos estaban impregnados por una

discursividad común a los relatos de quienes habían sido cercanos al clown-travesti, pero con las miradas enaltecidas y ficcionalizadas del pasado.

Así, estos relatos devuelven un perfil casi heroico de Batato Barea —como es habitual en la construcción social de personas excepcionales— quien encarna en ellos un modo de ser que, en un pasado conservado en el recuerdo, siempre fue mejor. Este locus, intersubjetivo de diálogos mnémicos en constante retroalimentación mutua, mentó a su figura singular y habilitó la posibilidad de que, luego de su muerte, su vida fuera leída con cierto frenesí consagratorio.

Por otro lado, la construcción mnémica de la figura mitificada de Batato Barea, encuentra sus raíces y su justificación en la conservación de una identidad colectiva —en este caso la del *underground*— que se despliega en los recuerdos comunes del grupo. De manera que el sentido de la conservación de una singularidad es común (para) y (con) otros. Como desarrollamos a lo largo de este capítulo Batato Barea perteneció a una comunidad que, frente a la aparición del virus, fue cuestionada desde afuera. En este contexto ganó importancia no sólo el elemento que une a los unos con los otros en vida, en los encuentros y en los ritos, sino también, lo que les da sentido en su singularidad, luego de la muerte y a través de la memoria.

El devenir mnémico que escapa a la individualidad se encuadra en la noción del “ser singular-plural” de Jean-Luc Nancy. En tanto categoría posfenomenológica, ésta señala que la singularidad que enmarca a una existencia individual es adyacentemente plural. De modo que se trata de una entidad que se inscribe como particular en su diferencia, pero al mismo tiempo en relación con otras singularidades. Una memoria singular y plural garantiza la conservación del sentido de una trayectoria vital que se enlaza indefectiblemente en múltiples otras que mentaron a un clima de época en un momento dado.

En suma, la mitificación de Batato Barea se afianzó, luego de su muerte, con miradas consagratorias, que mentaron su figura excepcional y en un mismo movimiento, dieron sentido a ese colectivo y a esa época. Intersubjetivamente las memorias significaron el pasado y promulgaron una visión de futuro renovando el vínculo comunitario entre los que viven.

En conclusión, de algún modo la enfermedad de la que Batato Barea falleció se relaciona con el irrefrenable deseo de liberación que caracterizó a la primavera democrática o, más bien, como el aplastamiento de este deseo. El SIDA censuró y menguó un fuerte impulso de acción y de recuperación de la libertad, de cara a la implantación del

neoliberalismo que signó a la Argentina durante los años 90, con el gobierno menemista. En este contexto, resistencia y unión fueron dos pilares fundamentales que dieron forma a un modo diferencial de enfrentar la muerte durante la década del 90. Sin embargo, la singular ritualidad del funeral de Batato Barea, mantenía un correlato con el espíritu del *underground*, los modos de hacer, de habitar la ciudad, de estar con otros y de implicarse en formas colectivas de experimentación artística. Así, tanto las formas de creación conjunta del *underground* como los rituales fúnebres levantaron el estandarte de los cuerpos libres y enaltecieron el estatuto de aquellas formas diferenciales de subjetividad. En ese marco histórico, en donde muchas personas habían sido desaparecidas, el hecho de volver a “poner el cuerpo” y sostener su identidad tenía un sentido contestatario pues, ni bien inaugurada la democracia, persistía aún cierta inercia represiva del pasado dictatorial.

Si durante los años del Terrorismo de Estado el cuerpo había sido desaparecido y culpado en silencio; promediando los años 80, el SIDA reavivó estas formas de (des)subjetivación y reinstaló la condena del “algo habrán hecho”. Así, los rituales frente a la muerte supieron actualizar aquellos valores y formas de hacer que habían guiado a las vidas de los integrantes de la *comunidad artística underground*. Al mismo tiempo, estas ceremonias reactualizaron un relato del grupo sobre sí mismo y funcionaron como ámbitos de sociabilidad y de reafirmación identitaria y de pertenencia.

En cuanto a “Batato el mito” una reconfiguración de su imagen se ancla necesariamente en la pregunta que aparece en cada testimonio: -“¿qué sería de Batato Barea hoy si hubiese vivido más tiempo?”. En efecto, su muerte joven implicó un primer elemento en la constitución de su figura excepcional.

Al mismo tiempo, Barea se convirtió en una obra de arte en sí mismo, en una performance permanente que también fue protagonista de su ritual de despedida. Su cuerpo encarnó tempranamente, el signo de aquellas libertades políticas y culturales que, poco a poco, comenzaron a ganar protagonismo desde la apertura democrática. Pero también el clown-travesti desplegó su trayectoria de forma ubicua y temprana en la escena artística. De manera que su figura catalizó al clima de época que signó al *underground* y su muerte coincidió con la clausura de éste o, más bien, de su reconversión. En efecto, este movimiento surgido de los sótanos, poco a poco salió de ellos para ingresar, desde los años 90, a las instituciones artísticas como museos y galerías. Por último, las memorias de sus hazañas en la noche porteña y su forma peculiar de construir la escena (arriba y debajo de los escenarios), nutrieron a su figura singular. Además un amplio anecdotario

en torno a su pasado trágico, su versatilidad vincular con la cultura popular y con el mundo de la televisión y el cine, y la transformación de su propio cuerpo en obra de arte alimentó a las memorias que en un eco irrefrenable construyeron al gran mito de Batato Barea.

## CONCLUSIONES

*Dictadura, espacios subterráneos, represión, censura, autocensura, torturas, desapariciones, Malvinas, Alfonsín, transición a la democracia, varieté, performance, amateurismo, rock, punk, travestismo, “destape”, teatro, pintura, bailes, kermesse, el cuerpo, abyección, círculos colaborativos, redes de formación, sótanos, recuperación del espacio público, cultura para todos, underground, reviente, SIDA.*

Estas expresiones brotaron con una fuerza inenarrable cuando al comienzo de esta tesis reconstruimos una imagen posible de los años 80 en Buenos Aires a través de la figura y trayectoria de Batato Barea. En los términos de una coyuntura más amplia, suele decirse que si la América Latina de los años 60 y 70 había sido el territorio donde la revolución resultaba inminente, desde mediados de los 70 y hasta entrados los 80, el terror se impuso como el signo de época.

Al mismo tiempo, tal como había ocurrido en los 60 y 70 con el binomio revolución-socialismo, el campo intelectual y artístico encontró en el par conceptual transición-democracia su principal interés (Lesgart, 2003). La primera parte de esta investigación, nos situó en una coyuntura compleja entre la dictadura militar y los grises de los primeros años de transición democrática. Como enfatizamos en el recorrido propuesto, las políticas culturales desde 1983 ocuparon un lugar central en tanto la cultura —en su sentido amplio— fue asociada a los beneficios que acarrearía el retorno a la democracia de la mano de la elección de Raúl Alfonsín como presidente de la Nación.

Desde el campo intelectual y político, se sostuvieron expectativas en el fomento de la cultura y su poder reestructurador de los lazos sociales. Sin embargo, como pronto se puso en evidencia en el desarrollo de este trabajo, este apoyo no se vería del todo acompañado con subsidios, becas u otros canales de fomento, sobre todo debido a la difícil coyuntura económica que atravesaba el país durante el alfonsinismo. Ya desde fines de la dictadura y principalmente en este contexto de transición democrática, comenzó a gestarse en Buenos Aires el tan mentado *underground*, sobre el que indagamos a través de la figura de Batato Barea, quien migró a la ciudad en 1979.

A su llegada, comenzó a realizar trabajos precarios, tomó cursos de teatro y danza con distintos maestros y conoció a sus primeros grupos de amigos artistas. Por entonces ya tenían lugar, de forma oculta y clandestina, ciertas acciones artísticas. Pero un punto cero en la conformación espacial del *underground* porteño tuvo lugar en 1982, cuando



abrió sus puertas el Café Einstein. Este bar, al que consideramos como el primero del *underground*, fue inaugurado por Sergio Aisentein, Omar Chabán y Helmut Sigger. En el café Einstein, jóvenes artistas y amateurs comenzaron a reunirse con la excusa de explorar distintas disciplinas artísticas como el rock, la pintura en vivo, las noches de teatro y performances. Sin embargo, el fin último de aquellas noches era concretar lo que, por entonces, aún en dictadura, estaba prohibido: el encuentro.

Tal como apuntamos, el café Einstein constituyó el primer nudo neurálgico de la sociabilidad del *underground*. No obstante, en marzo de 1984 —una vez inaugurada la democracia— y tras periódicas intervenciones parapoliciales, el espacio cerró sus puertas debido al constante hostigamiento. A pesar de todo, espacios como el café Einstein comenzaron a proliferar a un ritmo cada vez mayor, dando lugar a lo que definimos como “un circuito del *underground*”.

Ahora bien, el recorrido aquí propuesto nos permitió vislumbrar que las *razzias*, las detenciones injustificadas, la persistencia de los edictos policiales heredados de la dictadura y la intervención en los espacios del *underground*, marcaron toda la década del 80. Tal como demostramos, la llegada de la democracia no modificó las circunstancias de la vida cotidiana de los argentinos de un momento a otro. Las secuelas de los años de dictadura militar continuaron presentes en las subjetividades, la sensibilidad común, la cultura y la memoria reciente. Además, una dinámica represiva, arraigada en las fuerzas policiales, continuó ejerciendo la violencia con particular foco en los jóvenes y el campo cultural. En efecto, el consenso político en cuanto al accionar policial, como lo describió Sain (1990), se expresó en un “doble pacto”. Debido a la injerencia de este, los gobiernos de turno pasaron por alto la ilegalidad de las dinámicas represivas de las policías nacionales a cambio del control de la opinión pública frente a las olas de inseguridad que acompañaban a los distintos cataclismos económicos y políticos del país. El “doble pacto” solamente fue cuestionado en la década siguiente, tras las repercusiones del caso de Walter Bulacio, un adolescente torturado y asesinado por la policía en 1991, cuando se dirigía a un recital de Los Redonditos de Ricota.

Así, entre las remanencias del terror dictatorial y la efervescencia artística de los años 80, surgió en Buenos Aires, en precarias condiciones materiales, el *underground* porteño. Este movimiento contracultural, constituido especialmente por gente joven, buscó en los oscuros sótanos un escenario luminoso y propicio para crear colectivamente y refundar los lazos sociales fragmentados por la dictadura militar. De esta manera, en la génesis de este movimiento contracultural, la figura de Batato Barea destacó por el modo

en que sus múltiples acciones subvirtieron —de formas más o menos conscientes— los sentidos comunes heredados de años de terror dictatorial. A lo largo de este trabajo, analizamos su trayectoria, sus modos de hacer, los grupos de trabajo que ayudó a fomentar, los espacios por los que transitó, las formas de intervención sobre su cuerpo y su imagen, e incluso su muerte.

Un estudio sistemático de la vida del clown-travesti nos permitió reconstruir distintas dimensiones del *underground* del que no sólo fue parte, sino que también colaboró a constituir. Como nos propusimos en los inicios de este trabajo, Batato Barea resultó una vía de entrada apropiada para entender este momento experimental en Buenos Aires de los años 80. La pregunta que estuvo en el origen de esta investigación fue ¿en qué medida influyó la figura singular de Batato Barea al *underground* de los 80 y, en paralelo, cómo incidió este movimiento cultural en su trayectoria como artista?

En este sentido, el ejercicio de respuesta a este interrogante nos instó a indagar en la génesis social de una figura protagónica, recuperando, en ese mismo movimiento, los elementos significativos que caracterizaron al *underground* porteño. El joven Barea provenía de una familia de pequeños comerciantes del interior y no había recibido educación académica en Artes. Al llegar a la ciudad de Buenos Aires se insertó en lo que denominamos una *comunidad artística colaborativa* en formación, que él mismo contribuyó a fomentar desde su génesis. Nos referimos a un escenario cultural en construcción tras la dictadura militar que, precisamente, había atacado toda forma comunitaria de vínculo. Además, a la precariedad material se contrapuso el deseo creativo de los jóvenes. Esto implicó ciertos niveles de horizontalidad entre los artistas, junto con la solidaridad y la gran cantidad de apuestas grupales e interdisciplinarias a la hora de llevar adelante acciones creativas.

Si bien en la trayectoria inicial de Barea, su escaso capital cultural y simbólico podría ser considerado como una desventaja para su carrera artística, a lo largo de los capítulos se puso en evidencia que el actor capitalizó todos esos elementos estructurales para conformar una estética propia, su obra y lograr un lugar entre sus pares. Los mercados de San Miguel simbolizaban, para el niño Barea, los intercambios mercantiles del quehacer familiar. Sin embargo, por las noches, este espacio resultaba el escenario de los festejos que realizaban sus padres con amigos. Esa estética de la festividad popular que inundó la niñez y la adolescencia del actor posteriormente fue recuperada en su obra.

Al mismo tiempo, como pudimos constatar, los primeros contactos de Barea con las imágenes de la televisión, la radio y el cine de los años 70 —que se consumían en el

seno de su familia— representaron sus primeras aproximaciones al mundo de la cultura. Como fue aquí reconstruido, esos consumos culturales influenciaron su quehacer artístico, incluso cuando sus puestas en escena transformaron la solemnidad y el drama propias de dichas expresiones artísticas a través de la ironía y el sarcasmo. Más aún, sus números consolidaron lo abyecto y la ridiculización de los roles de género, junto con el cuestionamiento a sentidos comunes socialmente arraigados respecto al nacionalismo, las lógicas de la competencia, los crímenes de la dictadura militar y sus remanencias.

Además, identificamos que el giro crítico de su obra también se vincula con otras experiencias dramáticas que recayeron sobre la juventud en los primeros 80: el servicio militar obligatorio y la guerra de Malvinas. Estos fueron, además, sus años de formación, cuando generó y afianzó vínculos y tejió redes que fueron pilares fundamentales para su trayectoria y para las acciones creativas que acontecieron en el *underground* porteño. Fue entonces en sus trabajos, en eventos de la noche porteña y en las clases de teatro, danza y clown, cuando conoció a quienes estuvieron en la génesis de los tres grandes proyectos colectivos que integró, de forma superpuesta, durante toda su trayectoria: Los Peinados Yoli, El Clú del Claun, y el Trío Urdapilleta-Barea-Tortonese.

Como pudimos constatar, si bien Batato Barea constituyó un modo de actuar propio, el análisis de su participación en dichos grupos permitió poner de relieve prácticas y estéticas afianzadas y sedimentadas en estos colectivos. Además, hacia el final de su carrera Barea convocaba a sus obras a los colegas con los que había trabajado en esos elencos. Al mismo tiempo, en este período incorporó a actores sin formación en sus espectáculos, instaurando un “modo de hacer *amateur*”. Su madre, María Elvira Amichetti (Nené), fue parte de muchos de sus espectáculos, como así también sus amigas travestis de las murgas porteñas y personajes que había conocido en espacios cotidianos y marginales, como el mercado en donde trabajaban sus padres o las calles en donde se prostituía. Esto constituyó un elemento neurálgico de su modo de desplegar las escenas de sus obras. En efecto, fue así como Barea instauró una nueva forma de hacer teatro caracterizada por el amateurismo, la improvisación y la recuperación de lo popular.

Por otro lado, si a comienzos de esta investigación la reivindicación de los derechos humanos y su repudio de la Iglesia parecían ser sólo expresiones subyacentes en el discurso y la obra de Barea, pronto se evidenció que estas expresiones resultaron centrales en su trayectoria. Más aún, el recorrido propuesto dio cuenta de que, hacia el final de su vida, el actor se pronunció abiertamente — junto a sus compañeros de elenco— contra el pasado dictatorial y la persistencia de formas represivas en ese presente, pero

también contra las distintas formas de dominación y homofobia. Su última obra, *La Carancha, una dama sin límites*, realizada con el trío Urdapilleta-Barea-Tortonese resultó en una parodia explícita a la corrupción del primer período menemista.

Además, a lo largo de esta tesis, pudimos recomponer que tanto con sus unipersonales como con los elencos de los que fue parte, el artista se presentó en todos los espacios del *underground* porteño con asiduidad e intensidad. Por ello, rearmar su recorrido nos permitió reconstruir ese circuito de variados espacios que conformaron el ambiente contracultural porteño. En efecto, desde aquellos primeros años de formación, la figura ubicua del clown-travesti se hizo presente en precarios emplazamientos culturales y bares inicialmente subterráneos, tales como Taxi Concert, Oliverio Mate Bar, el Café Einstein, el bar Parakultural, La esquina del Sol, entre otros.

Asimismo, vislumbramos que, en este periodo, la calle fue un importante escenario para las acciones performáticas. Sin embargo, hacia la segunda mitad de la década, en los periplos de Batato Barea por la noche porteña, ganaron protagonismo las discotecas tales como Cemento o Palladium, e incluso galerías de arte como la reconocida Ruth Benzacar. Barea fue protagonista y realizó acciones artísticas en todos estos espacios, y en más de uno por noche. Su asidua presencia en ellos nos permitió recomponer una cartografía posible del mentado circuito *underground*.

Al mismo tiempo, su imagen disonante, que inicialmente definimos como una estética *glam sudaca*, comenzó a vislumbrarse de la mano de su primer elenco Los Peinados Yoli, a comienzos de la década. Este grupo conjugaba una expresividad dislocada y *naif*, con vestimentas de distintos materiales y texturas, maquillajes osados y estridentes, purpurinas, peinados coloridos y llamativos. Se trataba de una especie de apropiación del *glam* —más próxima a su expresión española que a su origen inglés y norteamericano— pero con un marcado tinte sudamericano. De todas formas, esta ambigüedad de género y el *cross-dressing* caracterizaron al joven actor solamente hasta mediados de la década, ya que posteriormente Batato Barea fue corriendo y extremando los límites. Como pudimos constatar, poco a poco, el actor travestió su cuerpo hasta convertirlo, por la vía de la abyección, en una obra de arte en pleno devenir. De forma creciente, su figura se tornó atrayente entre sus pares, el público, la prensa y la televisión.

Hacia finales de la década llegó a ser retratado por los pintores y fotógrafos más reconocidos de la época y actuó junto Marcia Schwartz frente al retrato que esa pintora le había dedicado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Batato Barea era considerado un artista, tanto arriba de los escenarios como fuera de estos, puesto que

había extremado los límites de la obra a su propio cuerpo y cotidianidad, constituyéndose en una estética en sí misma y en una figura que escapaba a las polaridades del género.

Barea murió a los 30 años, el 6 de diciembre de 1991, en el momento más álgido de su carrera, habiendo representado una importante cantidad de obras que cruzaban el teatro, la poesía, la danza, la música y el arte gráfico. El recorrido propuesto permitió identificar una serie de elementos centrales que marcaron el final de su vida, tales como: las crecientes transformaciones sobre su propio cuerpo y una producción artística desenfrenada (e inclusiva para con sus pares). En un doble movimiento, el artista intercaló conductas que comprometían su integridad física y formaban parte de su experimentación junto con prácticas saludables y espirituales —que se creía que apaciguaban a la enfermedad—. La temprana muerte de Batato Barea marcó el comienzo de una nueva etapa de miedo y estigmatización, pero también de resistencia entre los jóvenes del movimiento *underground*. Además, como pudimos constatar, esta desató relatos y rumores en torno a sus hazañas que propiciaron la mitificación del artista.

Por otro lado, como pusimos énfasis en el recorrido propuesto, la muerte de Batato coincidió cronológicamente con lo que los discursos nativos llaman “el fin del *under*”. Si el *underground* de los 80 cambió por completo hacia comienzos de los 90 o si perduró de otro modo, es una pregunta que amerita futuras investigaciones. Sin embargo, si los 80 se caracterizaron por la desposesión económica y la confluencia de disciplinas en una *comunidad artística colaborativa*, afianzada en dicha desposesión, y cohesionada en la colaboración, como pudimos ver, la década siguiente anunció un nuevo panorama. La creciente competencia, el desarrollo de un mercado del arte y una inminente institucionalización sentaron las bases para la constitución de un campo artístico tal como lo concibió Pierre Bourdieu y desde cuyo marco teórico y práctico fue ya analizado en valiosas investigaciones. Por último, si la génesis del *underground* de los 80 encuentra sentido en el deseo creativo y la coyuntura política favorable de la democracia, como intentamos demostrar en esta tesis, su existencia también responde a razones más complejas. Los obstáculos de este período bisagra hicieron de la solidaridad y del encuentro entre artistas condiciones necesarias para la producción artística. En efecto, si bien la desescalada represiva habilitó nuevas posibilidades, la precariedad material y la remanencia de figuras de los años del Proceso en el sector público ocasionaban dificultades para los artistas. Más aún, la permanencia de edictos que permitían a la policía detener a cualquier joven sospechoso de atentar contra la moral pública volvieron imperativas formas de cuidado mutuo entre los artistas.

Además, como resaltamos en especial en el capítulo 2 de esta tesis, el trabajo colectivo propició la creatividad en contextos adversos, ya que los artistas se sintieron protegidos al calor del grupo y se arriesgaron a tomar nuevos derroteros creativos acompañados de otros. De manera que el trabajo conjunto fue también un estímulo y un fomento para la inspiración, dentro del reducido cosmos de los años 80 en Buenos Aires.

Como pudimos constatar, tanto nativos como críticos definieron al *underground* como el “engrudo de los 80”, en la tanto implicó al glamur y la poesía, al rock y la performance, a la anarquía creativa en contra de las apropiaciones extranjeras. Pero si algo se sostuvo como una constante de este “engrudo” fue la confluencia de disciplinas artísticas y la porosidad entre distintas zonas de la escena cultural —desde las más marginales hasta las más reconocidas—. En efecto, el cúmulo de artistas de los 80 no se tomó el tiempo de atravesar la selectividad curada y rentable de los grandes centros del arte. Según dimos cuenta en el recorrido propuesto, más bien, su estrategia fue la colaboración interdisciplinaria, a la que recurrieron como una herramienta indispensable —y hasta inevitable— frente a la pujante necesidad de crear en un contexto aún adverso, entre la violencia latente, las precariedades materiales y la remanencia en instituciones de poder de figuras reticentes a la democratización.

En este marco, floreció el componente alegre. Pero lo hizo más como una dimensión subyacente que como un elemento planificado y consciente de lo que los investigadores o críticos solemos adjudicar a las acciones de quienes estudiamos. La alegría apareció de múltiples formas en las instancias de despliegue creativo, exposición y trabajo conjunto. Fue también una forma de catarsis, en el éxtasis del encuentro con otros. Sin embargo, esta se hizo presente menos como una estrategia premeditada que como una expresión necesaria. Más aún, el retorno del público no siempre implicó una risa alegre, sino que muchas veces tuvo la forma de desconcierto e incomodidad, cuando lo que se expresaba no encontraba un correlato en las referencias mnémicas cercanas de una audiencia heredera del terror dictatorial. En relación con las puestas en escena de Batato Barea y las de los elencos, estas jugaban con la repetición, el absurdo, el silencio y la ironía, pero no recurrían necesariamente al humor. Pudimos reconocer que sus números hacían eco en el público porque este también podía entender su dolor, y suturar las heridas desde la risa, que bien podía ser incómoda y que a menudo respondía a enunciaciones políticamente incorrectas. Si como propone Taylor (2012) las memorias se construyen en los repertorios artísticos, en las calles, los gestos, las marcas, las huellas de

los colectivos, esta memoria del lado de los protagonistas también reinterpreta el pasado y le da un sentido a aquello que fue consumado de forma intuitiva.

Desde este marco general, cabe recuperar algunas conclusiones parciales de cada apartado de esta investigación. En el primer capítulo, abordamos la situación de aquel escenario político social y cultural al que Batato Barea llegó en 1979. Otorgamos especial importancia a su llegada a la ciudad, sus primeros vínculos, la escena que encontró en Buenos Aires y cómo ésta se fue transformando en los primeros años de la democracia. Con este objetivo, reconstruimos las políticas culturales entre finales de los años 70 y mediados de la década del 80. Constatamos que, si bien existían ciertas continuidades con las políticas de la dictadura, la democracia trajo aparejados cambios radicales en cuanto al lugar central que se le asignó a la cultura como posible reestructurador de los lazos sociales. Sin embargo, el recorrido propuesto demostró que esta centralidad fue más simbólica que material, ya que el apoyo discursivo al sector cultural no logró ser acompañado con políticas y subsidios para fomentar a las expresiones artísticas. Tanto el final de la dictadura cívico militar y la guerra de Malvinas como el servicio militar obligatorio signaron negativamente la trayectoria personal de Barea y también la de sus jóvenes amigos y colegas. A pesar de ello, en esta etapa bisagra entabló vínculos que serán de vital importancia en el futuro. Como pudimos reconstruir, colectivos y experiencias teatrales como: Teatro Abierto y las puestas en escena en las calles del Teatro en la Libertad, las revulsivas intervenciones en la vía pública de La Organización Negra, o el Programa Cultural en Barrios, coexistieron y en ciertos casos influenciaron los años de formación de Batato Barea. Sin embargo, también de estas primeras experiencias tomaría distancia con el correr de la década.

En el segundo capítulo, abordamos los espacios de formación y socialización en los que se conocieron los integrantes de los grupos constituidos por Barea y nos preguntamos por las trayectorias artísticas, formativas y de clase de quienes integraban estos colectivos. Esto nos permitió identificar ciertos determinantes coyunturales y elementos que vincularon a los miembros entre sí. Al mismo tiempo, el corrimiento por fuera de la lógica de competencia que signó a la escena cultural de los años 80 nos llevó a acuñar el concepto de *comunidad artística colaborativa*, a la que entendimos como el soporte de relaciones entre pares susceptibles de acceder a redes de intercambio y apoyo mutuo. Dicha definición allanó el camino para abordar las dinámicas interactivas que permitieron llevar a cabo un trabajo creativo novedoso y singular. Los Peinados Yoli, El Clú del Claun y el trío Urdapilleta-Barea-Tortonese fueron los tres grupos de los que fue

parte. Cada uno de estos fue portador de una estética singular y con rasgos diferentes a la de los demás colectivos que conformó el artista. Mientras que el primero se consolidó en un momento iniciático de la formación de los jóvenes artistas, vinculado a la exploración y la experimentación, el segundo fue producto de una búsqueda formativa en torno al clown. Finalmente, el tercero implicó un proceso de desaprender las técnicas, disciplinas y formatos para sumergirse en la parodia y un tipo de humor que cuestionaba desde los roles sociales hasta las inclemencias políticas. A lo largo del capítulo, también pudimos identificar dinámicas inherentes a cada uno de los elencos, basados en la colaboración y una forma de trabajo marcada por la horizontalidad en lo referido a los roles que se van moldeando en (y a su vez dan forma a) el propio devenir artístico del colectivo. A su vez, salieron a la luz vínculos creativos emparentados con la dinámica familiar, en donde se entrecruzaban los afectos y las tensiones que a menudo interfirieron en el trabajo de creación conjunta. Aún más, en algunos casos estas fricciones dieron lugar a la disolución de estos colectivos.

Tal como abordamos en el capítulo 3, a lo largo de su trayectoria, Barea se presentó en múltiples espacios culturales, bares, discotecas y otros emplazamientos, a menudo precariamente sostenidos, que funcionaron como soporte para su obra y para las acciones creativas del *underground*. Además, el espacio público fue resignificado tanto por los elencos conformados por Barea como por otros artistas del circuito que hicieron de este su principal escenario de acción. Más aún, al reconstruir en esta tesis los periplos de Batato Barea, se hicieron presentes incluso sitios culturales tradicionales ubicados en barrios de élite de la ciudad. Como pudimos constatar, estos espacios fueron utilizados por los artistas del movimiento contracultural, especialmente para la realización de muestras colectivas y multimediales. Batato Barea realizaba puestas en escena en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires o en el Centro Cultural Rojas, pero en una misma noche también se presentaba en el sótano en donde se emplazaba el bar Parakultural o en la discoteca Cemento. Esta porosidad que caracterizó a los espacios —bares, sótanos, discotecas, antiguos palacios, la calle, los subterráneos, galerías y sitios culturales de diverso tipo— conformaban un circuito en barrios céntricos de la capital. Aunque pudiera parecer un perímetro inabarcable, la mayoría de los sitios en donde se alojaban las acciones del *underground* se hallaba a una distancia susceptible de ser recorrida en una misma noche. La difusión de “boca en boca” y con volantes y fanzines, favorecían esta circulación espontánea entre distintos espacios, mientras que los artistas alternaban su rol de actor y espectador varias veces en un fin de semana o incluso en una misma jornada.



Como se puso en evidencia a lo largo del capítulo, la yuxtaposición de disciplinas artísticas marcó el ritmo del mentado *underground*. Además, tal como pudimos constatar, el rock, en pleno auge, resultó central a la hora de sostener económicamente los espacios en los que inicialmente primaban las artes escénicas, la pintura en vivo y la poesía. Sobre todo, hacia la segunda mitad de la década, las nuevas bandas se vieron motivadas por la promesa de un pasaje repentino del anonimato a la fama y comenzaron a tocar en los espacios del *underground*. En ese marco, y debido al poder convocante de este género juvenil, los locales nocturnos fueron crecientemente frecuentados por el público rockero que ganó protagonismo en sitios originalmente pensados para albergar acciones vinculadas a la performance y la experimentación, tal como sucedió en el caso de la discoteca Cemento.

Por otro lado, como abordamos en el capítulo 4, entre finales de la década y comienzos de los años 90 la imagen revulsiva de Batato Barea se mostraba fascinante para el público y la prensa. En este período, el clown travesti fue registrado, en distintas facetas que lo representaban, por cuatro retratistas y fotógrafos de renombre: Marcia Schwartz, Gianni Mestichelli, Julieta Steimberg y Alejandro Kuropatwa. Las imágenes que van desde la dimensión lúdica hasta la teatral captan hasta qué punto su figura travestida había devenido en una obra de arte en sí misma, desde que recibió su diagnóstico VIH positivo. Como pudimos constatar, cada una de estas fotos fueron tomadas en momentos muy diferentes y con fines diferenciales. Aún más, las situaciones de producción de los retratos implicaron —con la única excepción de la imagen tomada por Julieta Steimberg— una negociación entre Barea y sus retratistas, en donde se jugó una política de la pose y los componentes que integran las imágenes. El producto del vínculo entrañable entre los retratistas y Barea dio cuenta de las transformaciones que él estaba emprendiendo sobre su propio cuerpo. Pero también constata que el actor ya era un personaje crecientemente consagrado, dentro y fuera de la escena del *underground*, un reconocimiento que se vería reforzado por esos retratos emblemáticos y su circulación en notas de prensa, suplementos, tapas de libros, etc. Más aún, hacia el final de su vida, Barea ingresó desde los márgenes del *underground* al Museo de Arte Moderno. Producto de este hito consagradorio en relación con estas instituciones, Barea montó allí una instalación performática —analizada en el capítulo 4— frente a su retrato realizado por Schwartz. La misma contó con gran participación del público y repercusiones en la prensa. Sin embargo, su llegada al museo no resultó fortuita. Al cotejar los materiales de archivo con los testimonios de la artista, pudimos constatar el trabajo colaborativo y la

complicidad entre el clown-travesti y su retratista, quien funcionó como aliada en este ingreso de Barea a la institución museo. Aún más, este accionar cómplice catalizó el gesto último de los modos de hacer del *under* de los 80, en donde la solidaridad fue el elemento habilitante frente a la ausencia de otros mecanismos que facilitarían la labor de los artistas.

Tal como abordamos en el capítulo 5 de esta tesis, semanas después de este evento, Batato Barea murió de forma prematura, en los albores de la década del 90, y de cara a una nueva etapa de la historia argentina. Su deceso —el primero a causa del SIDA entre los artistas del *underground*— coincidió con la implantación del neoliberalismo en la región y con la transformación de aquella efervescente escena artística: nacida en los sótanos entre la urgencia creativa y la precariedad edilicia. El VIH implicó la contracara de las prácticas que estos artistas desplegaron, como un viento liberador luego de los años de Terrorismo de Estado, pues el estigma y la muerte joven reflataron aquellos significantes opresivos de los años oscuros. El dolor de la muerte temprana y el cuestionamiento a la juventud retornó a la escena. Sin embargo, como abordamos en esta tesis, frente a la tragedia y el señalamiento externo, los artistas del *underground* protagonizaron modos alternativos de ritualidad para confrontar colectivamente el dolor y levantar el estandarte de aquellas vidas transcurridas a contramano de los imperativos sociales. El ritual fúnebre de Barea se caracterizó por un clima de celebración y diversidad que encontraba su antecedente inmediato en los funerales de las personas trans, cuya razón de ser radicaba en la imposibilidad de un proyecto de vejez. Así, los velorios festivos se incorporaban como una extensión de la vida que era resignificada y celebrada en ellos. En este marco de significación, la muerte de Barea se homenajeó en un ritual de tipo faraónico y glamoroso, al cual los asistentes le atribuyeron múltiples sentidos. Más aún, su funeral marcó la génesis de la construcción social de su singularidad. Con el correr de los años Batato Barea se convirtió en el gran referente del *underground* de los años 80. Su mitificación —en todas las dimensiones analizadas— fue producto de un flujo inenarrable de rumores y memorias que le dieron forma y sentido a su figura. El devenir del tiempo lo configuró, además, como un emblema plebeyo de aquel movimiento subterráneo y como ícono de la diversidad sexual, hasta la actualidad.

El recorrido propuesto procuró descifrar cómo Batato Barea se configuró en el gran mito del *underground* de los años 80, aquel movimiento del que fue parte constitutiva y por el cual su figura se vio moldeada. Como pudimos vislumbrar, al igual que Barea, el *underground* encontró en la marginalidad su propia fuerza inventiva. Así, dio lugar a nuevas formas de crear, transversales a las distintas disciplinas artísticas y

refundó viejas líneas de acción en el mundo del teatro, la performance, la música y la plástica.

En este marco, Barea corrió las lógicas del teatro y llevó la poesía a los escenarios, mientras que, de forma subyacente, su pasado popular estuvo presente en toda su obra. Su proveniencia de pueblo y un cúmulo de elementos que inicialmente lo podrían haber posicionado como un *outsider* en el escenario artístico en formación, se potenciaron en su obra bajo el halo de “lo nuevo”, que en los códigos de la vanguardia representa la virtud y la innovación. En efecto, Barea ingresó desde los márgenes al mundo del arte, cuestionando aquellas expresiones previas de los años 60 y 70 —solemnes y comprometidas— que había consumido desde niño. Tal como vimos en esta investigación, ese cuestionamiento hacía eco en el movimiento *underground* que vio en Barea a uno de sus principales representantes. La transgresión a los marcos establecidos fue aún más lejos cuando nuestro artista convirtió a su cuerpo, travestido y sexuado, en un objeto de arte en constante devenir, desde un movimiento típico de las vanguardias. Como en todo movimiento vanguardista, las viejas expresiones del pasado caducan, junto con aquello que representa al arte y su lugar social, incluso “el futuro” y hasta “lo nuevo” es burlado, en parte para sostener su propia razón de ser.

En suma, en esta investigación reconstruimos los modos en los que el *underground* porteño del que Barea fue parte constitutiva encontró tanto sus posibilidades iniciales como la posterior justificación de su sostenimiento en el devenir subterráneo y marginal. Este movimiento, compuesto por jóvenes, a menudo con recursos escasos, se configuró entre los albores del terror dictatorial y el marco de la democracia habilitante pero no exenta de matices y complejidades. De manera que el *underground* fue menos aquella idea romantizada que se construyó *a posteriori*, desde las memorias colectivas de quienes lo protagonizaron, que una condición de posibilidad para la creación. Así la adversidad del contexto previo y la escasez económica que signó a la primavera democrática, fueron elementos subyacentes a la cohesión y la solidaridad que unió a los artistas del *underground*. En este movimiento, ellos pudieron distanciarse del canon, para luego crear desde un lugar distinto.

A pesar de la coyuntura política y económica desafiante, los escasos controles fiscales y de seguridad edilicia facilitaron la apertura de espacios precariamente sostenidos e improvisados pero propicios para la pronta puesta en marcha y la creación conjunta. La yuxtaposición de disciplinas artísticas —como el teatro, la performance, la poesía, la danza, el rock y la pintura— en sótanos bares y discotecas se conjugó en una

inercia creativa en la que los artistas encontraron modos favorables de expresarse al calor y la protección del colectivo. Si bien, como pudimos vislumbrar, la década del 90 implicó grandes cambios, las supervivencias de las estéticas y las poéticas del *underground* de los 80 continuaron haciéndose presentes en el campo de las artes hasta la actualidad. En este sentido, queda planteada la indagación respecto a ellas, para ser retomada en futuras investigaciones, así como otros interrogantes, como ser el lugar del público o los aspectos particulares del humor disruptivo e incorrecto que caracterizó a los elencos de los 80.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2014). *L'uso dei corpi. Homo Sacer*, IV, 2. Neri Pozza.
- Antonius, Robben (2008). *Pegar donde más duele. Violencia política y trauma social en Argentina*. Barcelona: Anthropos.
- Auslander, Philip (2006). *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Aguilar, Gonzalo (23 de enero de 2014). Purpurina en los confines del rock. En diario *Clarín*: [https://www.clarin.com/rn/arte/Purpurina-confines-rock\\_0\\_SJ7a2B5P7g.html](https://www.clarin.com/rn/arte/Purpurina-confines-rock_0_SJ7a2B5P7g.html)
- Amichetti, Elvira (1995). *Un pacto impostergable*. Buenos Aires: Biografía inédita de Batato Barea.
- AAVV, (2012) Catálogo de exposición: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Buenos Aires: Muntref.
- Ahmed, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Duke University Press, Durham, traducción en español Ahmed, Sara. 2015, *La política cultural de las emociones*, Ediciones PUEG UNAM: Ciudad de México.
- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Aisemberg, Alicia (2001). El teatro Nacional Cervantes: de Alfonsín a Menem (1983-1998). En Osvaldo Pellettieri (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp. 393-400
- Alabarces, Pablo (1993). *Entre gatos y violadores*. Buenos Aires: Colihue.
- Alejandra Soledad González, Ramiro Manduca y Verónica Perera (2019). (Re) Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos [En línea], Imágenes, memorias y sonidos*, Puesto en línea el 11 junio.
- Allouch, Jean (1995). *La erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: EDELP.
- Arias, Ronnie (2018). *Como ser una estrella pop. Autobiografía*. Buenos Aires: Plantea.
- Avellaneda, Andrés. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: 1986*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina.
- Pereira Gez, Baby (Octubre de 1987). Reportaje a Batato Barea. *Revista Pata de Ganso, Danza teatro, mimo y otras disciplinas*, N°2.
- Baldassarre, María Isabel (2016). Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design. NAVA*: v. 2: n. 1 julho-dezembro p. 126-149.
- Bajtín, Mijail (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Monroy. Madrid: Alianza.
- Bárcena, Alicia (2014). *La Crisis Latinoamericana de la Deuda desde la Perspectiva Histórica*. Buenos Aires: Libros de la CEPAL.
- Barrancos, Dora (2014). Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por los derechos a la legislación positiva. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, Vol. 11, No. 2 Julio-diciembre.
- Barea, Batato (12 de abril de 1991). Qué martirio ser mujer. *Página 12*. p. 30.
- Barea, Batato (10 de diciembre de 1991). Cit en Garber, Pablo y Manzani Ghila. El busto es un vestido. *Página 12*.
- Barea, Batato (junio de 1991). Anillo de Botones. *Revista Pan y Circo*, pp.4-5.
- Barthes, Roland (1995). *La Cámara lúcida*. Madrid: Paidós-Ibérica.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Becker, Howard (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benzecry, Claudio (2010). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benzecry, Claudio (2012). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Buenos Aires: Editorial UNQ.
- Berger, Harry (1994). Fictions of the Pose: Facing the Gaze in Early Modern Portraiture. *Representations*, 46 p.87-120.
- Bertaux Daniel (1999). El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades. *Proposiciones* N° 29.
- Bettendorff, Paulina; Chiavarino, Nicolas (2021). *Discurso y control social en Argentina. Literatura, teatro, cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Bevacqua, Guillermina (2019). *DEFORMANCES: recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014)*. Buenos Aires: Telondefondo.
- Bevacqua, María Guillermina (2017). Como la espuma de un mar enorme. Derrames micropoéticos de la técnica del clown en el devenir travesti de Batato Barea. *I de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Bilbao, Lucas y Ariel Lede (2016). *Profeta del genocidio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bistagnino, Paula (12 de marzo de 2019). Memoria travesti-trans: El Carnaval era el único momento de libertad. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2019/03/memoria—travesti—trans—carnaval—libertad/> consultado el 10 de abril de 2019.
- Bourdieu, Pierre (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Lóic (1995). *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. Mexico: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (1991). *El sentido práctico*. (Trad. Á. Pazos). Madrid: Taurus. (Trabajo original publicado en 1980).
- Bourdieu, Pierre. (1987). Los tres estados del capital cultural (Trad. M. Landesmann). *Sociológica*, 2 N°5. P. 11-17.
- Bourdieu, Pierre. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Trad. C. Ruiz de Elvira). Ciudad: Taurus. (Trabajo original publicado en 1979).
- Bourdieu, Pierre. (1990). *Sociología y cultura* (Trad. M. Pou). México: Grijalbo. (Trabajo original publicado en 1988).
- Buch, Esteban, Juárez, Camila (2019). Músicos y Malvinas. La cultura de guerra en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos. Nuevos Nouveaux mondes*. Images, mémoires et sons. s/p.
- Burdick, John (1998). *Blessed Anastácia: Women, Race, and Popular Christianity in Brazil*. New York and London: Routledge.
- Burkart, Mara (2005). Dictadura y Caricatura. estudio sobre la revista Hum®. *e-l@tina*, Vol. 3, núm. 12, Buenos Aires, julio-setiembre de 2005 p. 25-40.
- Burkart, Mara (2017). *De Satiricón a Humor. Risa cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires. Miño y Dávila.
- Burkart, Mara (2020). Prologo al dossier Humor y política en el Cono sur, 1970-2020. *Historia política*.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Versión castellana: Teófilo de Lozoya). Buenos Aires: Crítica.
- Butler, Judith (2004). *Deshacer el género*. Buenos Aires, Barcelona, Mexico: Paidós.

- Campuzano, Giuseppe, autor-editor (2007). *Catálogo del Museo Travesti Del Perú*. Primera edición.
- Canelo, Paula (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires, Prometeo.
- Cañada Lucia (2019). Las Jornadas del Color y de la Forma: tensiones, sujetos y sentidos. *Izquierdas (Santiago)*. N°46 Santiago mayo.
- Carozzi, María Julia (1999). La autonomía como religión: la nueva era. *ALTERIDADES*, Vol 9 N° 18. P.19-38.
- Carozzi, María Julia (2003). Carlos Gardel, El patrimonio que sonríe. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 9, N°. 20, p. 59-82.
- Cerviño, Mariana (2011). La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la postdictadura. En Wortman, Ana (Ed.) *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Prometeo, Buenos Aires, 2011; p. 129 – 147.
- Cerviño, Mariana (2012). *Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992)*. Avatares de la comunicación y la cultura, No 3. ISSN 1853-5925.
- Cerviño, Mariana (2010). *Artistas del Rojas: Las determinaciones sociales de la innovación artística*. Buenos Aires. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Chartier, Roger (1996). *Poderes y límites de la representación*, en *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- Chavolla, Arturo (2005). La política cultural del gobierno de Alfonsín (primera parte). *Pensares y haceres*. México. Centro de Investigaciones sobre América Latina. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chertudi, Susana; Newbery, Sara (1978). *La difunta Correa*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- Chiriguini, María Cristina (comp.) (2006). *Apertura a la Antropología. Alteridad-Cultura-Naturaleza humana*. Buenos Aires: Proyecto Editorial.
- Constantin, María Teresa (2006). *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Fundación Osde, 2006.
- Coser, Lewis (1980). *Hombres de ideas. El punto de vista sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Constantin, María Teresa (2006). *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires: Fundación Osde.
- Cornejo, Mónica (2012). Religión y espiritualidad, ¿dos modelos enfrentados? Trayectorias post católicas entre budistas Soka Gakkai. *Revista Internacional de Sociología*. Vol. 70, No 2, pp. 328-340.
- Cosse, Isabella (2014). *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Collins, Randall (2009). *Perspectiva sociológica una introducción a la sociología no obvia*. Buenos Aires: UNQUI.
- Collins, Randall (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. México: Anthropos.
- Craig Ailsa (2007). Practicing Poetry: A Career Without a Job. En Craig Calhoun and Richard Sennett (Eds.) *Practicing Culture*. Oxford: Routledge.
- Dacal, Enrique (2006). *Teatro de la Libertad. Teatro “callejero” desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Davis, Fernando (2014). *Loca/Devenir loca*. En Red Conceptualismos del Sur (Ed.). AAVV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta* (pp. 181-185). Buenos Aires: UNTREF-MNCARS.

- Davis, Fernando (2014). *El flaneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco*. Manuscrito no publicado. Buenos Aires, Argentina.
- De Certeau, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- De la puente, Maximiliano (2020). Conferencia: Verdad y memoria Nuevos desafíos éticos en las organizaciones globales. *Revista de ciencias sociales*, N° 33 p.47.
- De Marinis, Pablo (coord.) (2013). *Comunidad: estudios de teoría sociológica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988). *Milmesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, Julián (2015). No se banca más: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina, dictatorial. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Año 10, n.º 15.
- Dubatti, Jorge (1990). *Otro Teatro, después de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2001). El Programa Cultural en Barrios, en Osvaldo Pellettieri (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp. 282-285.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Durkheim, Emile (2013). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Durkheim, Emile (2000). *Juicios de valor y juicios de realidad*. En *Sociología y filosofía, Estudios Durkheimianos I*. Madrid: Miño y Dávila.[originalmente publicado en Revue de Métaphysique et de Morale.
- Echavarren, Roberto (1998). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Umberto, Eco (1979). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- Umberto Eco (1962). Il Mito di Superman. En Enrico Castelli (ed.). Padua: *Demilizzazione e Imagine*, pp. 131-148.
- Edgar, Andrew y Sedgwick, Peter (1999). *Key Concepts in Cultural theory*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ekerman, Adrián Maximiliano (2020). Repensando El Cine De Los Primeros Años De La Democracia Y Su Relación Con “La Teoría De Los Dos Demonios. *Revista Historia para todos* -año 6-. Número 11. issn 2451-6333.
- Elias, Norbert (1987). *La Soledad de los Moribundos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Eribon, Didier (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Buenos Aires: Anagrama.
- Esperón, Juan Pablo (2017). *Dionisos: la expresión del Acontecimiento como fenómeno estético en la filosofía de Gilles Deleuze*. VIII jornadas de antropología filosófica. Animales, humanos y artefactos técnicos, entre el arte y la política. Lugar: Avellaneda.
- Espósito, Roberto (1998). *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Esperón, Juan Pablo. *Dionisos: la expresión del Acontecimiento como fenómeno estético en la filosofía de Gilles Deleuze*. VIII jornadas de antropología filosófica. Animales, humanos y artefactos técnicos, entre el arte y la política Lugar: Avellaneda; Año: 2017.
- Farrell, Michael (2003). *Collaborative Circles. Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago, University of Chicago Press.
- Fernández Bitar, Marcelo (1987). *Historia del rock en Argentina: una investigación cronológica*. Buenos Aires: Ediciones El Juglar.



- Fernández Wagner, Raúl (2008). *Democracia y ciudad: procesos y políticas urbanas en las ciudades argentinas: 1983-2008*. Buenos Aires. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Fisher, Mark (2016), *Realismo Capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Flores, Daniel (2011). *Derrumbando la casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros Punks en la Argentina 1978-1988*. Buenos Aires: Piloto de Tormenta, colección sociología urbana.
- Flores, Valeria (2015). “*El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los años 70*”. Buenos Aires: Madreselva.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- Foucault, Michel (2009). *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1984*. París: Gallimard/Seuil.
- Fortuna, Victoria (2018). *Moving Otherwise: Dance, Violence and Memory in Buenos Aires*. New York: Oxford University Press.
- Foucault, Michel. (2006b) *Seguridad, Territorio, Población*. Buenos Aires. Curso en el Collège de France (1977-1978).
- Franco, Marina (2014). La «teoría de los dos demonios», un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *A contracorriente*. North Carolina State University. Department of Foreign Languages and Literatures.
- Franco, Marina (2014). El complejo escenario de la disolución del poder militar en la Argentina: La autoamnistía de 1983. *Contenciosa*. Universidad Nacional del Litoral. N° 2, pp.1-20 primer semestre.
- Feld, Claudia y Franco Marina (dirs.) (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Févre, Fermín (13 de abril de 1991). Artistas de los 80. *Clarín*.
- Figueras, Mario (12 de julio de 1986). El placer de ser Parakultural, *Diario La Razón*.
- Fisher Mark (2016). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fogwill, Rodolfo (n.º 25, enero de 1984). La política cultural del gobierno democrático. *El Porteño*, pp. 41-42.
- Frigerio, Alejandro. (2016). La ¿nueva? Espiritualidad: ontología, epistemología, y sociología de un concepto controvertido. *Ciencias Sociales y Religión*. Porto Alegre, año 18, N° 24, p. 209-231.
- Gabín, María José (2001). *Las indepilables del Parakural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Gadamer, Hans George (2012). *La actualidad de lo Bello*. Buenos Aires: Paidós.
- Garaño, Santiago (2017). “No estábamos preparados para eso”. Memorias de exsoldados conscriptos. *Revista: Estudios sociales del noa/19*. pp. 103-132.
- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performer en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, Ensayos críticos.
- García, Canclini Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gatti, Patricia (2020). *La última Yoli*. Buenos Aires: Banana ediciones.
- Galli, Aldo (13 de abril de 1991). Una muestra de instalaciones. *La Nación*.
- Gené, Hernan (2018), *Tiempo de Payasos. Memorias del Clú del Claun*. Buenos Aires: Ediciones CCC.
- Giorgi, Gabriel (2009). Después de la salud: La escritura del virus. *Revista Estudios*. pp. 13-34.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y política*. Buenos Aires: siglo XXI.

- Giunta, Andrea, (2018). *Preguntas que nos dejó el arte de los 90*. Disponible en: <https://www.pressreader.com/argentina/revista%96/20180303/282411284818805> consultado el 18 de agosto de 2018.
- Glaser, Barney y Struss, Anselm (2002). *El desarrollo de la teoría fundada*. Chicago: Illinois Aldine.
- Goffman, Erving (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. -1º reimp.- Buenos Aires: Amorrortu.
- Gociol, Hernan, Invernizzi, Judith (2010). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- González, Malala (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- González, Valeria, Máximo Jacoby (2009). *Como el amor: polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*: publicado en el 20o aniversario de la Galería del Rojas. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009.
- González, Alejandra Soledad; Manduca, Ramiro; Verónica Perera, (2019). (Re) Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Imágenes*. Vol. memorias y sonidos.
- Gorelik, Adrian (2006). El romance del espacio público. *Block de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*. Buenos Aires, p. 8–15.
- Gorelik, Adrián (2016). *Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Grazioli Gustavo (junio de 2020). Un pedazo de rock argentino, *Revista Sudestada* n°17.
- Gregorich, Luis (2006). Cultura y políticas: antecedentes y testimonio sobre la etapa que se inicia en 1983. *Aportes para el debate*. Vol 23. Pp. 23-34.
- Guattari Felix y Rolnik Suely (2013). *Micropolítica: cartografías del deseo*. 2a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón.
- Halberstam. J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva Yorl: NYU Press.
- Halbwachs, Maurice, (1968). *La mémoire collective*. París: PUF.
- Halberstam, Jack (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press
- Harvey, David (1973). *Social justice and the city*. Athens Georgia: The University of Georgia Press.
- Harvey, David (2013). *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Hasper, Graciela, (2006). *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Haurie, Virginia (1991). El oficio de la pasión. El Programa Cultural en Barrios. *Sudamericana*.
- Héran- Gociol Judith Invernizzi (2010). *Un golpe a los libros Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hertz, Robert. [1917] (1990). *La muerte. La mano derecha*. México: Alianza editorial.
- Huberman Didi, *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital intelectual.
- Jáuregui, Andrea (2000). La intimidad con la imagen en el Río de la Plata: de la visión edificante a la conformación de una conciencia estética. En: Devoto, Fernando; Madero, Marta (editores). *Historia de la vida privada en la Argentina: país antiguo, de la colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus.
- Jacoby, Roberto, Ana Longoni (ed.) (2011). *El deseo nace del derrumbe*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora /Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Jacoby, Roberto (2014), *El Asalto Al Cielo*. Buenos Aires. MANSALVA.
- Jean-Luc Nancy (2006), *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.

- Jean Luc Nancy (2006). *La Mirada del retrato*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu.
- Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno editores
- John Burdick (1998). *Blessed Anastacia: Women, Race, and Popular Christianity in Brazil*. New York and London: Routledge.
- Kohan, Martin (2021). *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Paidós.
- Kreimer, Juan Carlos (2015). *La muerte joven e Historias paralelas* (edición original, 1978), Buenos Aires: Editorial Planeta.
- La Rocca, Malea (s.f.). Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Revista Cartografías Críticas*. Volumen II.
- La Rocca, Malena (2012). El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984). Trabajo final de maestría en Iniciación a la recerca en Humanitats: Història, Art, Filosofia, Llengua I Literatura, Universidad de Girona, Girona: mimeo.
- Laboureau Gisela, Lucena Daniela y Suárez Marina (2013). *Cuerpos performáticos en el “under” porteño durante los años ochenta*”, Buenos Aires, Proteatro.
- Landi, Oscar (1984). Cultura y política en la transición a la democracia. En *Nueva Sociedad* Nro 73. Julio-agosto, pp. 65-78.
- Leach, Edmund (1954). *Political systems of highland Burma: A study of Kachin social structure*. Harvard: Harvard University Press.
- Lebenglik, Fabián (16 de abril de 1994). Los 80 en el MAM. Buena muestra para un debate. *Página 12*.
- Lefebvre, Henry (1970). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.
- Lemus Francisco (2020). Llegó el sida. El lugar sin límites. *Revista de Estudios y Políticas de Género*. Número 4, pp. 66-84.
- Lemus, Francisco (2015). Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. *Revista Caiana #6* primer semestre pp. 1-8.
- Lemus, Francisco (2015). Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. *Revista Caiana #6* primer semestre pp. 1-8.
- Lesgart, Cecilia (2003) *Usos de la Transición a la Democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del '80*. Rosario: Homo Sapiens.
- Lettieri, Alberto (2019). La dictadura cívico militar y las quemas de libros en la Argentina. *REALPOLITIK*. 31 de agosto. Disponible en: <https://realpolitik.com.ar/NOTA/38001/LA-DICTADURA-CIVICO-MILITAR-Y-LAS-QUEMAS-DE-LIBROS-EN-LA-ARGENTINA/>
- Levinton, Solange (20 de junio de 2020). 35 años de Cemento: una hoguera de culturas tras la larga noche de la dictadura. *Telam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/202006/481524—cemento—aniversario—escenario—rock.html?fbclid=IwAR00jmNca72CHc36XzK9b9VACj9t—Pmk0YE71GsDRJIDbYxsv1MCHCNgMiU>
- Link, Daniel (2006). Enfermedad y cultura. Política del monstruo en Wolfgang Bongers y Tanja Olrich (comps). *Literatura, cultura y enfermedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Longoni, Ana, Mestman, Mariano (2010). *Del Di tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba: Buenos Aires.
- Longoni, Ana (2012). El delirio permanente. *Revista Separata* N°2017, Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, pp.3-19.
- Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel.
- López, Vanina Solded (2016). Del azar a las prácticas. Una cartografía del underground de los 80. *Revista Afuera* N° 15, pp. 1-13.

- Lorenz, Federico (2013). *Unas islas demasiado famosas*. Malvinas historia y política. 1ed Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Louis, Marin (1993). *Des pouvoirs de l'image*. Gloses, París: Seuil.
- Lucena, Daniela (2014). La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar argentina. *Genio Maligno*, publicación semestral. ISSN: 1988-3927. Número 14, marzo.
- Lucena, Daniela (2019). Moda y Under. El Bar Bolivia, 1989. *Territorio Teatral*, N°19.
- Lucena, Daniela, 2012. Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80. *Estudios Avanzados* 18 (Dic.2012): pp. 35-46
- Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (2011). *Rock e dictadura: o alegría como estratégica*, en Travessias Ed.XI.
- Maffi, Mario, 1975. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama.
- Manduca, Ramiro (2018). Dos modos de entender la democracia dentro del movimiento Teatro Abierto (1984-1985). *Sociohistórica*, 48, e147.
- Manduca Ramiro (2017). *Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia*. Tesis de Licenciatura. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.
- Manduca, Ramiro y Suárez, Marina (2020). Artes escénicas entre la oficialidad y el underground: las políticas culturales en los primeros años 80. Reflexión académica en Diseño y comunicación. *UP facultad de diseño y comunicación*, vol. 44 p. 116-130
- Manzano, Valeria (2010). Ha llegado la 'nueva ola': música, consumo y juventud en la Argentina. En: los 60' de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la argentina. Buenos Aires, Prometeo 2010; pp. 19 - 60
- Manzano, Valeria (2018). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Margiolakis, Evangelina (2011). *Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes*. Revista Eletrônica da ANPHLAC, n.10, p. 64-82.
- Margiolakis, Evangelina (2011). Lo subterráneo y las revistas culturales en la última dictadura militar argentina. *Revista Argentina de Comunicación*. Universidad Nacional de Río Cuarto, N° 6.
- Marin, Louis (2009). *La Critique du discours: tudes sur la Logique de Port-Royal et les Penses de Pascal*, Pars, ditions de Minuit, 1975. Prismas, N° 13, p. 136.
- Martín, Eloisa, Gilda (2007). El Ángel de la Cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina. *Religión y sociedad*. vol.27. N°2.
- Masetti, Marcela (2018). *Acerca de las poéticas en la danza*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXVI. Año XIX, Vol. 36.
- Masset, Claudio (2011). *Catálogo de la muestra: Testa, Bedel, Bedit. 30 años del Centro Cultural Recoleta*, diciembre de 2010 a marzo de 2011, Buenos Aires.
- Masetti, Marcela (2018). *Acerca de las poéticas en la danza. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXVI. Año XIX, Vol. 36*.
- Marambio de la Fuente, M., & Nitschack, H. (2020). Presentación. América latina en los largos años sesenta: política y prácticas culturales. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Vol.15, pp. 7-14.
- Menéndez, Eduardo (1992), *Morir de alcohol*. Ciesas: México.
- Milanesio, Natalia (2021). *El destape la cultura sexual en la argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Molloy, Sylvia (2012) *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Muñoz, Esteban (2020), *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* Buenos Aires, Caja Ngra editora.

- Nancy Jean Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires -Madrid, Amorrortu Editores.
- Nora, Pierre (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Noy, Fernando (2015). *Historias del Under*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Noy, Fernando, (2001). *Te lo juro Por Batato: Biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Noy, Fernando (26 de junio de 2018). El poeta Fernando Noy explica su biografía sobre Batato Barea. Era cualquier cosa, menos light. *Página 12*.
- Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003). *La dictadura militar. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- O'Donnell, Guillermo (1993). Ilusiones sobre la consolidación. *La nueva sociedad*. N° 180, pp. 311-332.
- Oszlak, Oscar (1991). *Merecer la ciudad. Buenos Aires*. Buenos Aires: CEDES. HUMANITAS.
- Palacios, Cristián (2010). La única realidad es la realidad. La proyección de la historia en los monólogos de Tato Bores. En Graciana Vázquez Villanueva (dir.). *Memorias del Bicentenario: Discursos e Ideologías* (pp. 185-205). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Panizo, Laura Marina (2009). Cuerpos desaparecidos. La ubicación ritual de la muerte desatendida. En C. Hidalgo (comp.), *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones VIH/SIDA y resignificación de la vida* (pp. 17-39). Buenos Aires: CLACSO-CICCU.
- Passeron, Jean Claude (1990). Biographie, flux, itinéraires, trajectoires. *Revue française de sociologie*, pp. 3-22.
- Palmeiro, Cecilia (2016). Correspondencia Reunida de Néstor Perlongher. Mansalva, Buenos Aires.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pecheny, Mario (2008) *La construction de l'avortement et du sida en tant que questions politiques: le cas de l'Argentine* t.1. Tesis de doctorado.
- Pelletieri, Osvaldo (1994). *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio* Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Pelletieri, Osvaldo. La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983), en O.Pelletieri (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, 2001 pp. 73.
- Perez Mercedes (4 de abril de 2018). La vida es un carnaval en la mirada agónica de Schiliro. *Clarín Cultura*.
- Perlongher, Néstor (1988), *El Fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Perlongher, Néstor (1996) *Prosa Plebeya*. Ensayos 1980-1992. Selección y prólogo de Cristian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue.
- Perlongher, Néstor (2016). *Los devenires minoritarios*, Barcelona: Dianet.
- Pichardo Gallan, José Ignacio (2003). *Migraciones y Opción sexual*". *Guasch, O y Viñales, O. Sexualidades y Control Social*. Barcelona: Bellaterra.
- Pierre-Michel, Menger (2001). *Artists as workers: Theoretical and methodological challenges*. Centre de Sociologie des Arts. Paris: EHESS CNRS.
- Pisano, Libera (2016). *El carnaval de los cuerpos. El desafío simbólico y político del trans-vestismo*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5, pp. 719-726.
- Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia (1991). *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*. Buenos Aires: Clarín Aguilar.
- Rancière, Jacques (2011). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.

- Rancière, Jacques (2012). *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Paul Ricoeur y Michel de Certeau (2009). *La historia: entre el decir y el hacer* -1- ed. - Buenos Aires: Nueva Visión.
- Risler, Julia (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rivas, Francisco (1992). *Alberto Greco (1931-1965). La novela de su vida y el sentido de su muerte*. Alberto Greco. Valencia: IVAM.
- Rodríguez, Martín (2001). El Teatro San Martín en Democracia (1983-1998) en Osvaldo Pellettieri (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna.
- Rodríguez, Natalia (2009). Procesos de resignificación a partir del diagnóstico de VIH/SIDA. En C. Hidalgo (comp.), *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones VIH/SIDA y resignificación de la vida*. Buenos Aires: CLACSO-CICCU.
- Rodríguez, Laura Graciela (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas. Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura. Bogotá, Colombia; vol. 42 pp. 299 – 325.
- Rubinich, Lucas (2015). Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby. *Revista Apuntes de investigación / Oficios y prácticas*. N  15.
- Sahlins, Marshall (1988). *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Sahlins, Marshall (1988). *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Sain, Marcelo (2002). *Seguridad, Democracia y Reforma del Sistema Policial en la Argentina*, Buenos Aires: FCE.
- Sánchez Troillet, Ana (2019). Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. *Contemporánea. Historia y Problemas del Siglo XX*.
- Sánchez, Ana (2018). *Entre la Manzana Loca y el Greenwich Village. El surgimiento del rock contracultural en Buenos Aires*. Revista Aisthesis, N  63, 115-144.
- Sarduy, Severo (1982). *La simulación*. Buenos Aires, Monte  vila editores.
- Seibel, Beatriz (2010). *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Sarlo, Beatriz (1984). Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático. *Nueva Sociedad* N  73, julio-agosto.
- Sarlo, Beatriz (1988). *El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Schechner, Richard (2013). Performance Studies: Rupkatha Journal. *Interdisciplinary Studies in Humanities, Volume V, Number 2, 2013*.
- Scollo , Ruben Omar (Martes 30 de diciembre 1986). Exitosos redonditos de Ricota. *La razón*.
- Semán, Pablo (2004). *Escritura, lectura y alquimia. A propósito de los lectores de Paulo Coelho*. Apuntes de Investigación año VIII. N 9, pp. 127-139.
- Simmel, Georg (1986). *Para una metafísica de la muerte*, en: *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península.
- Simmel, Georg (2001). *Intuición de vida. Cuatro capítulos de metafísica*. Buenos Aires: Altamira.
- Simmel, Georg (2011): *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Sontag, Susan (2012) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Random House.
- Suárez, Marina (2017), *¿Un Glam sudaca? Estilos y derivas en la escena underrioplatense de los años ochenta. El caso de estudio de Batato Barea*. Actas de las Jornadas de Jóvenes investigadores UNSAM.
- Suárez, Marina (2018). Infectés par l'art. Transgression, corps et mémoire dans l'art à Buenos Aires; décennies 1980 et 1990. Analyse des parcours artistiques de Liliana Maresca et Batato Barea. *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine, 1990-2015 (vol. 2)* 3. Autres mémoires I. Corps et transgression.
- Suárez, Marina (2019). Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del "underground" en Buenos Aires. *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevo. Centre de Recherches sur les Mondes Américains. École des Hautes Études en Sciences Sociales. E-ISSN: 1626-0252*
- Suárez, Marina (2020) Aquellos raros peinados nuevos: La experiencia liminal del primer grupo punk performático de los años 80. En: *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria: Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. Argentina Chile Uruguay.
- Syms, Enrique (Abril de 1984) El café Einstein y el abuso policial. Punks heavys, hijos de la Violencia. *Cerdos y Peces* n°1.
- Torres, David. Habla sobre la exposición "Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo" Barcelona, 2016.
- Trastoy, Beatriz (1991). En torno a la renovación teatral argentina de los años 80. *Latin American Theatre Review*, Vol. 24, N° 2, pp.93-100.
- Trastoy, Beatriz (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural, en Pellettieri, O. (Dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Trastoy, Beatriz; Zayas de Lima, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.
- Trerotola, Diego (2018). *Batato Barea primitivo y libertario en: Historiestas obvias y otros numeritos*. Buenos Aires, Milena Caserola- Cosmocosa, p.13-14.
- Tylor, Diana (2012). *Diana Taylor, Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina* - 1a ed. Edhasa, Buenos Aires.
- Verzero, Lorena (2012). *Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política*. En *European Review of Artist Studies*, vol.3, n.3, pp. 19-33.
- Verzero, Lorena (2013). *Teatro Militante: radicalización estética y política en los años 70*. Biblos, Buenos Aires.
- Verzero, Lorena (2014). Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina, en G. Remedi (Coord): *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*. Montevideo: CSIC, pp. 87-105.
- Verzero, Lorena (2014). La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina. *Revista Question. Revista de periodismo y comunicación*, Vol. 1, N° 41, pp. 91-98.
- Verzero, Lorena (2016), Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios. En: *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Verzero, Lorena (2017). Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina. *Anagnósis. Revista de investigación teatral*, n°. 16 de diciembre de 2017, págs. 147-171

Vila, Pablo. (1985). *Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil*, en Jelin, E. Los nuevos movimientos sociales. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Villagra, Irene (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*, 1º Ed. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

Villagra, Irene (2015). *Estudio Crítico de Fuentes. Historización Teatro Abierto Ciclos 1982 y 1983*. 1º Ed. Buenos Aires: Edición de la autora.

Wain, Andrea (2016). *Ferrari por León*. Buenos Aires: Librería.

Walsh María Elena (11 de enero de 2011). Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes. *Clarín*.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Wortman, Ana (1996). Repensando las políticas culturales de la transición. *Sociedad*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA. N° 9.

Autor Anónimo (miércoles 17 de diciembre de 1986). Se abre “El paraíso de las bestias”. Diario *La razón, sección espectáculos*.

Autor anónimo (19 de octubre de 1977). “El fuego destruyó el Teatro Argentino”, Diario *El Día*, La Plata.

G.A (pseudónimo) (8 de diciembre de 1991). Batato Barea. La última broma. *Suplemento Sí de Clarín*.

Autor anónimo (Noviembre de 1984) .Los Peinados Yoli en Taxi Concert. *Revista Pelo*. N°2013, pp. 22

### **Catálogos de muestras**

AAVV. Catalogo de exposición. Escenas de los ochentas, cat. exp. Los primeros años. Fundación PROA Septiembre del 2008.

AAVV, (2012) Catálogo de exposición. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Buenos Aires: Muntref.

Catálogo de muestra “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo”. Museo de arte contemporaneo de Barcelona, MACBA, mayo-septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/expo-punk>

Calzan Flores, Natalia (2009). Catalogo 25 años del Rojas. Recopilado por la autora, 1º ed- Buenos Aires: Libros del Rojas.

Masseti. Claudio (2011). Dirección editorial. Catálogo de la muestra: Testa, Bedel, Benedit 30 años del Centro Cultural Recoleta. Diciembre de 2010 a marzo de 2011, Sala Cronopios, Centro Cultural Recoleta, Buenos aires.

Nanni, Martha (1990). Catálogo de la muestra *Treinta días en la vida de A.* agosto 1990. Buenos Aires: Ruth Benzacar.

Archivos documentales en el marco de la muestra: “Kuropatwa. Retrato de su vida y obra”, realizado por Miguel Rodríguez Arias en octubre del 2007.

Calzón Flores, Natalia Ed. 25 años del Rojas. Buenos Aires, 1 ed. Libros del Rojas.

Catalogo de muestra: Rumores, muestra virtual. Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), mayo 2021. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/rumor/batato-barea/>

### **Testimonios relevados en simposios, mesas redondas y encuentros:**

Mesa redonda y testimonios de la muestra en línea “Rumores”. Museo MALBA abril de 2021. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/rumor/batato-barea/>



Mesa redonda: “Experiencias ochenta: una conversación” disertantes Roberto Jacoby, Vivi Tellas y Tamara Kamenzain. Coordinador: Mario Cámara Jornadas. Jornada: Desde los sótanos. Literaturas y arte en los ochenta, 15 y 16 de agosto de 2018.

Mesa Redonda en el marco de la muestra Mitominas 30 años después, 10 de junio de 2016. Centro Cultural Recoleta.

Mesa redonda: “Experiencias ochenta: una conversación” disertantes Roberto Jacoby, Vivi Tellas y Tamara Kamenzain. Coordinador: Mario Cámara Jornadas. Jornada: Desde los sótanos. Literaturas y arte en los ochenta, 15 y 16 de agosto de 2018.

Entrevista realizada para la nota: “ACT UP: Amor y Acción directa para dejar de morir de SIDA”. ANRED, 5 de diciembre de 2016, disponible en: <https://www.anred.org/?p=60752>

Entrevista a Marta Dillon en el congreso Efectos Virales. En el marco de la muestra: Tiempo Partido, General Idea. MALBA. Buenos Aires, 22 junio del 2017.

### **Entrevistas personales**

- Entrevista Marcia Schwartz, agosto de 2015.
- Entrevista a Marcia Schwartz, mayo de 2021.
- Entrevista a Guillermo Angelelli, agosto de 2016.
- Entrevista a Sergio Aisentein, septiembre de 2016.
- Entrevista a Katja Alemann, febrero de 2018.
- Entrevista a Noemí Frenkel en agosto del 2016.
- Entrevista a Daniel Molina, junio de 2017.
- Entrevista a Rafael Bueno, octubre de 2016.
- Entrevista a Doris Night (Patricia Gatti), 2018.
- Entrevista a Daniel Panullo, 2019.
- Entrevista a Ronie Arias, 2020.
- Entrevista a Gianni Mestichelli, 2017.
- Entrevista a Adrián Rochanovoa, 2016
- Entrevista a Seedy gonzalez Paz, 2016
- Entrevista a Gustavo Pecoraro, 2017
- Entrevista a Tino Tinto (Fernando Arroyo), 2017.
- Entrevista a Guillermo Angelleli, 2016
- Entrevista a Gustavo Pecoraro, 2017.
- Entrevista a Cristina Marti, 2011.
- Entrevista a Hernan Gené, 2017.
- Entrevista a Vivi Tellas, 2018.
- Entrevista a Daniel Miranda, 2019.
- Entrevista a Marcos Zimmerman, 2017.
- Entrevista a María José Gabin, 2019.
- Entrevista a Diego Fontanet, 2018.
- Entrevista a Martin Kahan 2012.
- Entrevista a Juan Carlos Carner, 2015
- Entrevista a Humberto Tortonese, realizada por Marcela Blanco en el marco Historia del Teatro Latinoamericano II. 2014.

### **Entrevistas en medios audiovisuales**

Reportaje a Alejandro Urdapilleta material en crudo de: “La Peli de Batato 2010”. Cortesía de Goyo Anchou.

Reportaje a Omar Chaban disponible en el catálogo de la muestra: “Escenas de los 80, los primeros años”. Fundación PROA. Septiembre de 2011.

Entrevista a Ana Sanchez Trolliet. Cultura del Rock y Cultura Urbana disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KxSGuSIMNuc&t=408s> consultado el 20 de junio de 2020.

Entrevista a Omar viola en el programa Tango Ayer y hoy disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=u0MCToN\\_5KY](https://www.youtube.com/watch?v=u0MCToN_5KY), 15 de abril del 2015.

Entrevista a Marcia Schwartz, 21 jun 2017. Archivos de Batato, Goyo Anchou. Consultada el 13 de agosto de 2019. Disponible en , <https://www.youtube.com/watch?v=VL1VR12FjEI>

Entrevista a Alejandro Urdapilleta, 17 de febrero de 2021. Archivos de “La peli de Batato” (2011). cortesía de Peter Punk.

Garbatzky Irina (junio de 2013) La consagración de lo obvio. Entrevista a Fernando Noy. En Bazar Americano. Recuperado en: <http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=10&pdf=si>

## **Documentales**

Documental *Kuropatwa. Retrato de su vida y obra*, realizado por Miguel Rodríguez Arias. Octubre del 2000.

*Cemento el Documental*. Lisandro Carcavallo: Director y Productor. Año: 2017  
*STUD FREE PUB*. (Una buena historia). Director y productor Ariel Raiman. Año: 2019.

Documental biográfico *La Peli de Batato*. Directores: Goyo Anchou, Peter Pank. Año: 2011.

Documental: PARAKULTURAL: 1986-1990. Año 2021. Dirección y producción: Natalia Villegas y Rubén Zárate.

## **Otras fuentes**

Sitio web oficial Soka Gakkai internacional: <https://www.sgi.org/es/>

Sitio oficial de Visual Aids Artists CAUCUS <https://visualaids.org/projects/the-red-ribbon-project>

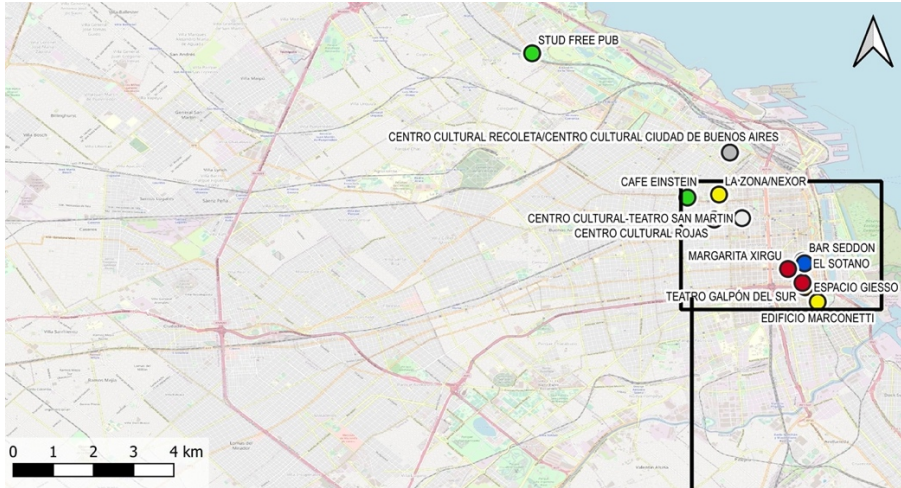
Archivos personales de Casa Batato Barea a cargo de Seedy González Paz.

Archivos de Alejandro Kuropatwa a cargo de Liliana Kuropatwa.

# ANEXO

## Mapas de espacios de la ciudad

### Primer periodo 1980-1983



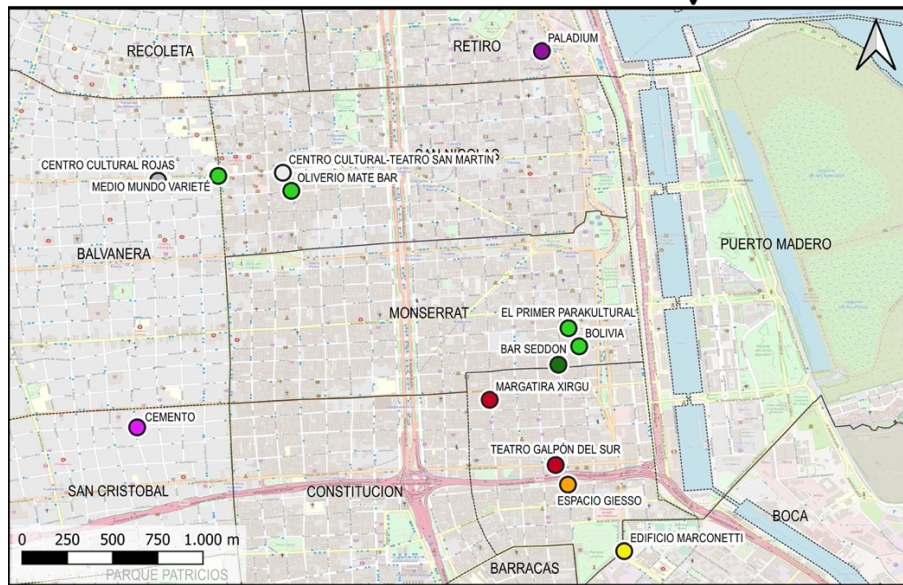
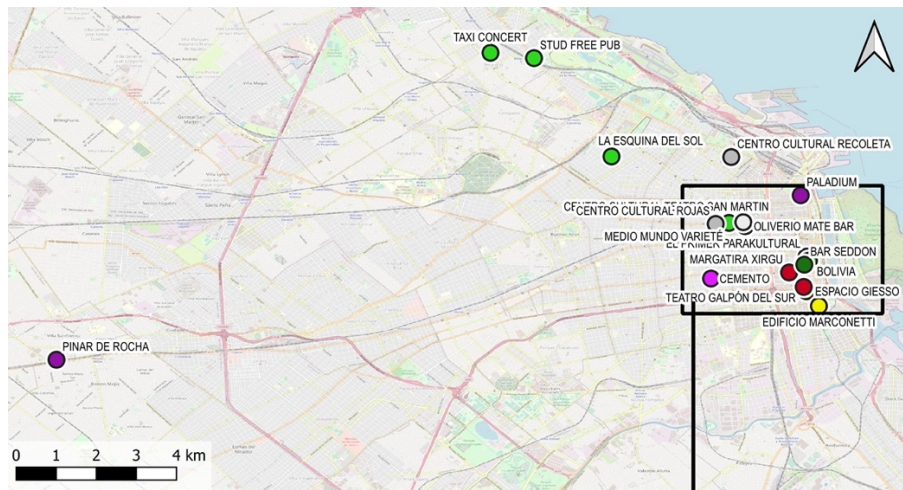
#### REFERENCIAS

- Bar
- Bar y espacio cultural
- Centro Cultural
- Centro Cultural y Teatro
- Espacio cultural

- Residencia particular
- Residencia particular y teatro
- Teatro

Mapa Base: OpenStreetMap

## Segundo periodo 1984-1989

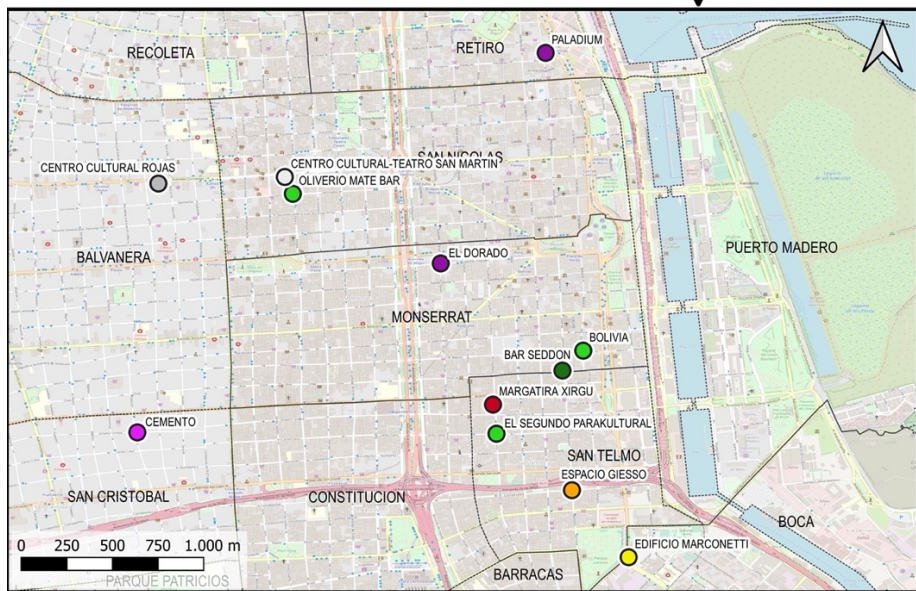
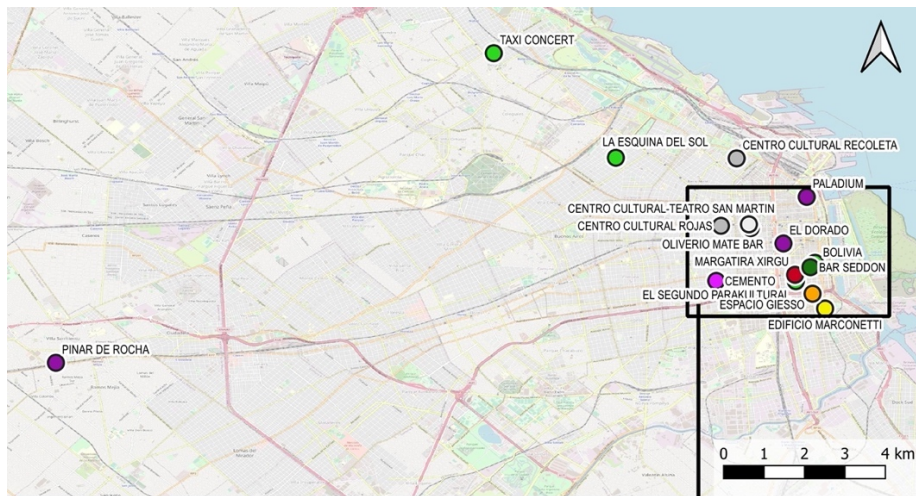


### REFERENCIAS

- Bar
- Bar y espacio cultural
- Centro Cultural
- Centro Cultural y Teatro
- Discoteca
- Discoteca y espacio cultural
- Residencia particular
- Residencia particular y Teatro
- Teatro

Mapa Base: OpenStreetMap

## Tercer periodo 1990-1991



### REFERENCIAS

- Bar
- Bar y espacio cultural
- Centro Cultural
- Centro cultural y teatro
- Discoteca
- Discoteca y espacio cultural
- Residencia particular
- Residencia particular y Teatro
- Teatro

Mapa Base: OpenStreetMap