

¿Un mito, una leyenda, una época? La construcción social de la excepcionalidad en el caso del artista, clown-travesti-literario, Batato Barea

A myth, a legend, a time? The social construction of exceptionality in the case of the artist, clown-travesti-literary, Batato Barea

Resumen

En Buenos Aires de los 80, un movimiento contracultural se abrió paso en las postrimerías de la dictadura militar y los años de primavera democrática, cuando aún persistía cierta inercia represiva. Desde los oscuros sótanos surgió un mentado *underground* que implicó a disciplinas artísticas como la danza, la performance, la pintura en vivo, el teatro, la poesía y hasta el videoarte y otras formas de expresión. Batato Barea, quien se autodefinía como clown-travesti y literario, fue una figura ubicua y catalizadora del *underground* de los 80. Nacido en 1961 en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, Barea se mudó a la capital y desde finales de los años 70 comenzó a formarse en distintas disciplinas. Desde entonces, conoció a artistas con los que conformó grupos de creación y elencos, fomentó proyectos colaborativos y llegó a transformar su propio cuerpo en una obra de arte. Su figura disruptiva y sus singulares puestas en escena -ancladas en el amateurismo y la reivindicación del humor y lo popular- captaban la atención de las audiencias y la simpatía de sus pares. Tempranamente, en 1991, y en el auge de su carrera murió de SIDA. Luego de su muerte, su figura venerada se constituyó en “el mito del under”, una leyenda que el tiempo no hizo más que enaltecer. En este trabajo nos preguntamos ¿Cómo se erige en la escena artística una figura excepcional como la de Batato Barea? ¿Quiénes lo enaltecieron y qué memorias privilegiaron de él?

Palabras clave: *Underground*; Mitificación; Batato Barea; Posdictadura

Abstract

In Buenos Aires in the 1980s, a countercultural movement made its way at the ends of the military dictatorship and the years of democratic spring, when a certain repressive inertia still persisted. From the dark basements emerged a so-called *underground* that involved artistic disciplines such as dance, performance, live painting, theater, poetry and even video art and other forms of expression. Batato Barea, who defined himself as a clown-travesti and literary, was a ubiquitous and catalys figure of the 80's *underground*. Born in 1961 in a town in the province of Buenos Aires, Barea moved to the capital and since the late 70s began to train in different disciplines. Since then, he met artists with whom he formed creative groups and casts, fostered collaborative projects and even transformed his own body into a work of art. His disruptive figure and his unique stagings - anchored in amateurism and the vindication of humor and the popular culture- captured the attention of audiences and the sympathy of his peers. Early, in 1991, and at the peak of his career, he died of AIDS. After his death, his revered figure became "the myth of the underworld", a legend that time only enhanced. In this paper we ask ourselves: How does an exceptional figure like Batato Barea emerge in the field of art? Who exalted him and what memories did they privilege of him?

Keywords: *Underground*; Mythification; Batato Barea; Post-dictatorship

Fecha de recepción: 26 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2022

¿Un mito, una leyenda, una época? La construcción social de la excepcionalidad en el caso del artista, clown-travesti-literario, Batato Barea

Marina Suárez*

Experiencias liminales entre lo sagrado y lo profano. La figura singular de Batato Barea

Mucho se ha dicho respecto de las figuras excepcionales y su carisma, sin embargo, pocas cosas parecen tan poco inteligibles como ellas. Incluso más, en los discursos nativos una personalidad carismática suele ir acompañada de un tipo particular de “aura”, una idea que nos remite a los límites de lo sensible y nos confronta a las postrimerías de la racionalidad. Desde la lógica científica nadie puede con elocuencia definir al “aura” de una persona. Sin embargo, ciertas personas en determinados momentos históricos reúnen condiciones que los presentan, frente a los ojos de los demás, como excepcionales, carismáticas e incluso milagrosas. Por su propia naturaleza y génesis los procesos de santificación y mitificación y el análisis en torno a vírgenes y mártires suele abordarse desde los estudios sobre la religión o cultura de los sectores populares. Sin embargo, aquí nos proponemos indagar en ciertas zonas del entramado social y la memoria colectiva en las que se construye una figura excepcional y mítica en los márgenes del mundo del arte. Específicamente desarrollamos el caso de Batato Barea una personalidad que, como veremos, se constituyó en los relatos de sus hazañas y las significaciones en torno a su figura en un mito del movimiento *underground* de los años 80 en Buenos Aires. El artista fue canonizado y erigido como un ícono catalizador de todo aquello que, a los ojos de sus protagonistas, representó al *underground* de la postdictadura. Más aún, se convirtió en un referente de la diversidad sexual y de género que cristalizaba las ansias sociales de recuperar otras libertades cercenadas por años de dictadura militar.

Postulamos que la figura de Batato Barea funciona como un caso testigo pues nos permite entender una doble dimensión de la construcción de la excepcionalidad. Por un lado, en un aspecto individual –los rasgos y elementos que abonan a enaltecer a una persona en particular– y por otro en un sentido colectivo –las razones que encuentra el entorno para llevar a cabo este tipo de singularización y las implicancias que esto conlleva a nivel comunitario–.

Un rico corpus de producciones previas sobre el “fanismo”, la identificación social del carisma y sobre la construcción social de seres excepcionales resulta un insumo teórico fundamental para este abordaje. En primer lugar, María Julia Carozzi (1999; 2003) conceptualiza, 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. En esta línea, Eloísa Martín (2007) aborda las formas de sacralización de la figura de Gilda, cantante popular argentina, recuperando también la dimensión del fanismo como categoría central para comprender estos fenómenos. También, las indagaciones de Chertudi y Newbery (1978), y de Jáuregui (1999) nos permiten echar luz sobre los elementos simbólicos que colman ese locus de sentido diferencial que se le suele asignar a las figuras santificadas o míticas de la cultura popular. Al mismo tiempo la exaltación de rasgos singulares en ciertas personas, implica, a todas luces, al carisma. Este designa un tipo específico de relación social en la que se articulan cuestiones de autoridad y legitimación (Weber, 1964). Además, en la construcción del carisma

* Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio (CIAP)/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. E-mail: marinasuarez.87@gmail.com

se ponen en juego manifestaciones extraordinarias y propiedades que subvierten la fuerza aplastante de lo cotidiano y que se hacen cuerpo en personas (Algranti, 2014).

Por último, para analizar los elementos que exhibe la categoría de “mito” partimos de la definición de Mircea Eliade (1991). Para el historiador, en una primera acepción este alude 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). Además, los mitos promueven un diálogo con la propia memoria personal y adquieren significación en el contexto social. En este punto, las indagaciones de Elizabeth Jelin (2001) funcionan como una plataforma propicia para reflexionar sobre el lugar neurálgico de la memoria en la construcción de las figuras excepcionales. Desde este marco, es posible indagar en los modos en que esta recorta ciertos elementos de la persona y, también, la vincula a una comunidad en la que encuentra sentido.

Con todo, desde esta perspectiva teórica abordamos los modos en que la memoria colectiva erige a personas reales como excepcionales. Así recuperando las representaciones en torno a la figura de Batato Barea, nos preguntamos: ¿Quiénes lo enaltecieron y en qué momento lo hicieron? ¿Qué elementos son habitualmente significados como excepcionales? ¿Qué significantes catalizaba la figura singular de Barea? ¿de qué modo influyen las memorias sobre este artista a la imagen que hoy tenemos del *underground* de los 80?

A partir de estas preguntas analizaremos dos procesos en diálogo: la construcción de la excepcionalidad en la producción socio-estética del pasado reciente y la emergencia de una memoria mitificada en torno Batato Barea.

El movimiento contracultural *underground* entre la dictadura y la democracia

En Argentina, como en otros países del Cono Sur, los años 80 estuvieron signados por el último período de la Dictadura Cívico-Militar (1976-1983) y por la apertura democrática. No pocas discusiones se siguen dando hasta hoy sobre la problematización de las posibilidades democratizadoras de los años de la transición. En efecto, esta resultó lenta y contradictoria tanto desde el punto de vista político/institucional como desde su dimensión social y de la vida cotidiana. Siguiendo a Claudia Feld y Marina Franco (2015), el cambio de mandato que tuvo lugar en 1983, con la apertura a elecciones y la asunción presidencial de Raúl Alfonsín en diciembre, fue parte de un proceso previo¹ y más extenso que se venía gestando desde tiempo

¹ En cuanto a las acciones culturales adscribimos a una serie de trabajos previos (Longoni 2012, 2014; Verzero, 2014, 2017; Margiolakis, 2011; Manzano, 2017; Sánchez Trolliet, 2022; Suárez y Manduca 2020; Suárez 2019) que cuestionan la idea de “apagón cultural” durante los años de dictadura militar. Durante esos años comienzan a gestarse proyectos artísticos que tendrían luego su eclosión en los años 80. Mientras muchos artistas sufrieron la detención ilegal, el exilio o incluso la muerte, los puntos ciegos de la dictadura fueron espacios cooptados por actores culturales que adoptaron una postura contestataria respecto del régimen. Algunas de estas experiencias fueron Grupo Cucaño, el taller de Investigaciones teatrales (TIT), y Teatro abierto (VER SI SE CITA), sólo por mencionar algunas de las más reconocidas. Más aun, las políticas culturales de la dictadura presentaron fisuras y momentos de mayor apertura. En 1981, aún en dictadura, frente al incremento de la devaluación económica y el demérito de las cúpulas militares, el presidente Jorge Rafael Videla fue destituido de su cargo. El teniente Roberto

antes (cuyo inicio se suele consensuar en el conflicto de Malvinas en 1982)² y que se consolida mucho tiempo después del período que va desde 1986 y 1990 con la seguidilla de instancias legales y las llamadas: ‘leyes de impunidad’ que se sucedieron en ese período. Asimismo, el desmantelamiento de las fuerzas paramilitares fue progresivo y la persecución especialmente hacia los jóvenes continuó siendo habitual, junto con las razzias policiales en los espacios de reunión en general (Sain 2002). De modo que la mentada Primavera Democrática y el ‘destape’ cultural estuvieron atravesados también por un sentimiento de incertidumbre con relación al presente y al futuro y por las remanencias represivas y de la censura que no fue desmantelada de inmediato (Milanesio, 2021; Ekerman, 2014; Manzano, 2017; D’Antonio, 2019; Manduca, 2021; Suárez, 2022). Al mismo tiempo, como advierte Calveiro (2004), si se observan detenidamente las prácticas represivas, se constata que no es posible trazar una diferencia tajante entre dictadura y democracia; por el contrario, son manifiestas las continuidades en términos biopolíticos.

Sin embargo, fue en este contexto, a comienzos de la democracia, cuando emerge en Buenos Aires un movimiento artístico *underground*³ que trascendió por su resiliente capacidad de acción y por el desarrollo de múltiples apuestas multimediales y colectivas, habilitando cruces disciplinares y propiciando el estrechamiento de los vínculos sociales que dieron lugar a la reconstrucción de un tejido social dañado por el reciente pasado de estado de sitio y represión (Usubiaga, 2012; Lucena, 2019). De modo que hacia mediados de la década se conformó un circuito de espacios precariamente sostenidos, y a menudo inaugurados por los propios artistas, que funcionaron como soporte espacial para el emergente movimiento *underground* porteño. En este nuevo marco festivo, performances, obras de teatro, danza, Rock, Heavy Metal y Punk, pintura en vivo, producciones gráficas y videoarte, fueron algunas de las disciplinas que se entrecruzaron en bares, salas, residencias particulares, e incluso –hacia el final de la década– llegaron a ocupar instituciones oficiales y discotecas (Suárez, 2019). Además, esta escena contracultural se vio motorizada por las y los jóvenes de la década quienes representaban a un nuevo actor social. Entre el rock, el compromiso militante y las relaciones prematrimoniales, había surgido la “cultura juvenil contestataria” que, en el acto de “poner el cuerpo”, encarnó simbólicamente el devenir de lo nuevo (Manzano, 2017). El activismo cultural joven 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 (Usubiaga, 2012). Estas experiencias creativas dieron lugar al complejo mosaico de la noche del *underground* de los ochenta en el que Batato Barea se erigió como artista y emblema.

Viola asumió la presidencia de la Nación. Su breve gestión, criticada por los sectores más duros de las Fuerzas Armadas (Canelo, 2008) tuvo un carácter en cierta medida “aperturista”, que se visibilizó en la distensión de ciertos controles de censura y de las actividades culturales. En ese marco proliferaron los recitales de *rock* en espacios públicos que funcionaron como laboratorios de experimentación democrática en dictadura (Sánchez Trolliet, 2019, 2022) En ese marco, también se acentuó el tono crítico que adoptaron algunas publicaciones tales como la revista *Hum@r* (Burkart, 2017).

² La Ley de Planificación Nacional (más conocida como Ley de Autoamnistía) impedía la persecución penal a los militares implicados en violaciones a los Derechos Humanos de 1983.

³ Una genealogía del término *underground* nos remite a los años 60, década en la que fue acuñado en Estados Unidos y replicado en distintos países de Europa para hacer referencia a la emergencia de movimientos juveniles de clase media que ponían en cuestión valores de la clase dominante tales como: capitalismo, consumo, ética del trabajo y dependencia tecnológica, a nivel mundial. No obstante, el término también aplicó, posteriormente, a movimientos de rechazo a la cultura dominante (Edgar y Sedgwick, 1999). En este trabajo, se la concibe como una categoría nativa que indicó, en su dimensión material y simbólica, a aquel amplio movimiento catalogado por la prensa, el público y los propios artistas como *underground*.

Batato Barea la transgresión en los escenarios y en la vida

El artista y performer, Walter Salvador Barea -de aquí en más Batato Barea-⁴ nació en Junín Provincia de Buenos Aires en donde vivió hasta los 8 años y luego se trasladó con su familia a San Miguel, una localidad cercana a la que, por entonces era, la Capital Federal. Allí vivió hasta que terminó el colegio, momento en el cual migró a la ciudad de Buenos Aires. Llegó a la capital en 1979 -aún en dictadura militar- para comenzar a tomar clases de distintas disciplinas artísticas especialmente vinculadas al teatro y la danza. Provenía de una familia de pequeños comerciantes de clase media baja. Su crianza, distante de los imaginarios del arte y las discusiones intelectuales y politizadas de los años 60 y 70, estuvo signada por la sencillez y los rumores de la pequeña ciudad. Si bien su adolescencia en San Miguel (Provincia de Buenos Aires), da cuenta de una biografía periférica y marginal en relación a las discusiones propias de las esferas del arte; resulta importante señalar que ciertos componentes estéticos, lúdicos y poéticos de esos años, influenciaron su futura obra. El clima festivo de los salones de fiestas que administraban sus padres inundó las escenas de su niñez. 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 la televisión, marcarían sus primeros contactos con la cultura masiva. Los programas televisivos, las comedias, y el cine de figuras tales como Pepe Biondi⁵, Alberto Olmedo⁶, Tato Bores⁷, Nini Marshall⁸, e Isabel Sarli⁹, 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.

Una reelaboración de los significados de esos consumos culturales signó a toda su futura obra. Sin embargo, esta resulta inclasificable en términos disciplinares pues en ella se yuxtapone, la poesía, el teatro, la performance, la danza y el arte gráfico. Incluso si en sus puestas en escena el actor convirtió a la solemnidad en ironía y al sarcasmo y al drama en humor.

Sus primeros años de residencia en la capital coincidieron con la conformación de un incipiente movimiento contracultural, que sobrevino con una fuerza aún mayor desde los

⁴A lo largo de este escrito referimos al artista como Batato Barea ya que es el nombre que decidió adoptar hacia mediados de los años 80. Según algunos de los entrevistados este surgió de su encuentro con María Elena Walsh, a quien admiraba. Fue a causa de este encuentro que 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

⁵ José Biondi fue un humorista, acróbata y artista de variedades argentino que trabajó en circo, teatro, cine y televisión. Biondi se destacó por su humor inocente y payascesco, entre la década del 60 y hasta 1973.

⁶ 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.

⁷ 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 cataclismos políticos que atravesó la Argentina.

⁸ Marina Esther Traveso, más conocida como Niní Marshall, fue una actriz, guionista y comedianta argentina.

⁹ 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.

albores de la democracia. En 1980 realizó el servicio militar obligatorio, experiencia traumática que definía como “muy desagradable” (Noy, 2001). 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 como gran parte de sus pares jóvenes artistas. Además, este momento de su trayectoria artística y personal se verá fuertemente marcada por el suicidio de su hermano menor. Ariel (quien aún vivía en San Miguel), comenzó a travestirse desde los 13 años, razón por la cual, sufrió el hostigamiento del clima conservador del pueblo y la represión de la policía. Fue a partir de este hecho trágico, que coincidió con el advenimiento de la democracia, cuando su estética experimentó un giro rotundo vinculado, inicialmente, con el *cross-dressing* (performance que implica vestir ropas del sexo opuesto) y, posteriormente, con el travestismo¹⁰. Sin embargo, Batato Barea no adjuraba al estereotipo de la “super mujer” ni exaltaba los binarismos de género (Echavarren, 1998). Por el contrario, su estilo tensionaba este binarismo y se aproximaba a la obra de arte constante, una forma de extender su rol de actor a la vida cotidiana. Como en un juego, se escabullía de cualquier categoría que lo definiera: como “el o ella”, como “actor o performer”, etc. En este sentido, cuando era indagado sobre su autopercepción decía: yo soy: “*clown-travesti-literario*”.

En Buenos Aires, conoció a figuras relevantes en el ambiente artístico, tejió redes de contactos y conformó sus primeros grupos de trabajo. Así de forma gradual ocupó un lugar neurálgico en el llamado por el público y la prensa: movimiento artístico *underground*. Batato Barea, fue fundador de notables elencos teatrales como: Los Peinados Yoli, El Clú del Claun, el trío: Alejandro Urdapilleta-Batato Barea-Humberto Tortonese.

Además, el clown-travesti construyó afinidades, redes de trabajo y colaboración con otros artistas y participó de numerosas muestras interdisciplinarias y multimediales. Fue un gestor de acciones culturales con figuras emblemáticas tales como Liliana Maresca y generó vínculos dentro y fuera del país con pares del mundo del arte. Con sus elencos y también con sus unipersonales se presentó en todos los espacios del *underground* con una asiduidad que, siguiendo su trayectoria, es posible reconstruir el circuito de los 80 (Suárez, 2021). La ubicuidad de su figura, y el hecho de que se presentara como actor y como espectador en más de un sitio cultural por noche, dio lugar a rumores entre sus contemporáneos: “No se sabía cómo pero Batato siempre estaba”.

Al mismo tiempo, su estética disruptiva vinculada a un *glam sudaca*¹¹, captó la atención de artistas plásticas como Marcia Schwartz y de fotógrafos como Alejandro Kuropatwa, Gianni Mestichelli y Julieta Steimberg quienes lo retrataron en distintos momentos de su vida. Estas imágenes, que lo inmortalizaron, fueron recuperadas de forma recurrente por la prensa, pero también por los movimientos en lucha por los derechos de los y las homosexuales y de las personas trans. Más aun, con el correr de los años Barea se constituyó en un ícono de la diversidad sexual¹² y su figura transgresora se mantuvo vigente de la mano de estos registros

¹⁰ Que implicó el consumo de hormonas y las transformaciones sobre su cuerpo cada vez más radicales.

¹¹ Nacido en la Inglaterra de los años setenta, 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). Rápidamente, este estilo se dispersó, con características propias, por todo América Latina interperando a la música, a la moda, al arte, al teatro, y a la proliferación de estéticas urbanas. El *glam* adquirió características propias en el Río de La Plata, que en los años 80 estuvo fuertemente vinculado al movimiento gay y al arte andrógino. Sin embargo, la categoría de *glam sudaca* (Suárez, 2017) busca definir una estética que, si bien devine de apropiaciones, mantiene una fuerte impronta autóctona.

¹² Las frases y lemas de Barea, así como anécdotas en torno a su figura son a menudo citadas por personalidades mediáticas referentes dentro de los movimientos de lucha por los derechos de las minorías sexuales. En una

pictóricos. Además, producto de la circulación del retrato al óleo “Batato” (1991), realizado por Schwartz, el artista presentó una performance frente a su propio cuadro en el marco de la muestra “Los 80 en el MAM” ese mismo año. De este modo ingresó desde los márgenes del *underground* al Museo de Arte Moderno, junto a su retratista. Este momento implicó su consagración en una institución de arte reconocida internacionalmente. También significó un hecho inusual en tanto que Batato Barea, como artista trans llegó -junto a su pintora- al museo un espacio consagradorio históricamente vedado a las minorías sexuales y en gran medida a las mujeres (Suárez, 2021).

Batato Barea fue un artista arriba y debajo de los escenarios. Extremó la experimentación convirtiendo a su propio cuerpo en obra de arte, en un movimiento propio de las vanguardias. Hacia el final de su vida convocó, de forma creciente, a personas sin formación a la escena actoral y exhibió la cotidianeidad en el escenario. Algunas de ellas las conocía en el mercado en donde trabajaban sus padres en San Miguel, pero también participaban sus amigas travestis de la murga y hasta su madre fue protagonista de muchas de sus obras a las que el denominaba “numeritos”. También en esta etapa de su vida, y consciente de la presencia del virus del HIV en su sangre, el joven artista incursionó en un doble movimiento de cuidado de su cuerpo, junto con la experimentación de todo aquello que quería vivir. Esto último, implicó prácticas que algunos de sus contemporáneos consideraron extremas o incluso autodestructivas, como la colocación de implantes mamarios o las prácticas sexuales en espacios carcelarios.

Batato Barea murió en el momento más álgido de su carrera. Su muerte, significó el comienzo de muchas de las que se sucederían a causa del virus del SIDA entre otros jóvenes artistas del *underground*. Su ritual de despedida fue tan disruptivo como su obra y su forma de vivir, y catalizó un modo celebratorio de recuperar la vida en la ceremonia de la muerte, con elementos que denotaban la reivindicación identitaria frente al estigma del SIDA y de las sexualidades disidentes. Barea eligió la túnica que debían colocarle para esa ocasión y dejó instrucciones de cómo debía ir maquillado. Sus amigos y amigas esparcieron globos por toda la sala velatoria mientras un mantra budista, colmaba una atmósfera sonora híbrida, aunque constante. Además, Sergio Avello realizó una pequeña cruz de globos amarillos que ocupaba el lugar de la habitual corona de flores y Fernando Noy declamó performáticamente una poesía escrita por un admirador del clown-travesti. Toda la escena estuvo teñida de aquellas expresiones artísticas que acompañaron la trayectoria de Barea (Suárez, 2021).

Sus pares, allegados y el público atribuyeron gran cantidad de sentidos a la muerte de Barea. Además, ésta marcó un parteaguas para el *under* porteño que, de cara a los años 90, coincidió con la apertura del neoliberalismo en la región y la transformación del *underground* frente a la creciente institucionalización cultural y la aparición de un incipiente mercado del arte (Giunta, 2008; Suárez, 2021).

Valiosas investigaciones abordaron la figura de Batato Barea. Desde los estudios teatrales asistimos a los trabajos de Jorge Dubatti (2001, 2012), desde un abordaje de género se destaca la investigación de Guillermina Bevacqua (2019) mientras que Irina Garbatzky (2013) indagó en la singularidad de la poesía y la declamación en Batato Barea en el contexto rioplatense. Sin

entrevista pública realizada el 21 de octubre del 2021 para el ciclo Caja Negra a la renombrada escritora trans Camila Sosa Villada señaló una frase de Batato Barea introduciéndola de la siguiente manera: “Como decía Batato”. Esa forma de enunciación, que da por hecho que todo el público conoce a la persona mencionada, da cuenta de hasta qué punto la figura del clown-travesti es ya un ícono de la diversidad sexual y del campo teatral y literario argentino.

embargo, aquí nos proponemos abordar la constitución de su figura mítica la cual no ha sido analizada en sus distintas dimensiones.

A modo de hipótesis planteamos que la imagen de Batato Barea se constituyó, desde las miradas retrospectivas, en el gran mito del movimiento contracultural *underground* de los años 80 pues, su figura y su trayectoria reunían una serie de características que cristalizaron elementos concretos y simbólicos propios de la construcción social de seres excepcionales.

Desde este punto de partida nos preguntamos, de qué manera y en qué contexto opera esa construcción liminal entre lo sagrado y lo profano que le atribuyó excepcionalidad. Además, nos proponemos analizar quienes estuvieron en la génesis de esta figura mítica; qué elementos, hazañas y memorias lo ubicaron en ese lugar diferencial y en qué momento aconteció esa mitificación. Si bien las anécdotas y rumores en torno a Batato Barea recuperan situaciones y escenas de su vida y percepciones en torno a su persona, su figura fue enaltecida luego de su muerte. En efecto, fueron las memorias retrospectivas las que adjudicaron un locus de sentido diferencial que erigió a su imagen como mítica. De este modo nos basamos en los relatos y miradas *a posteriori* para buscar comprender esta mitificación.¹³

Los hilos de la construcción social de la singularidad

Partiendo de las conceptualizaciones de la construcción social de la excepcionalidad y del mito, pudimos aludir a ciertas características neurálgicas en torno a personalidades excepcionales. Nos interesa recuperar especialmente el cúmulo de elementos que se ponen en juego en la construcción social de este tipo de figuras.

En primer lugar, se entiende por “personas extraordinarias” a aquellas que son consideradas por otros como únicas e irrepetibles. Sus gracias y su carisma aparecen esencializadas pues sus biografías míticas no tienen registro de que hayan aprendido de alguien ni de que podrían enseñar algo a otros, se trata de experiencias y saberes providenciales. Al mismo tiempo, los relatos de quienes compartieron periodos prolongados o contactos breves con estas figuras suelen mencionar que sus conocimientos parecían innatos y difícilmente transferibles. En definitiva, en el proceso simbólico que posiciona a estas personas como excepcionales sus saberes y sus cualidades se sacralizan.

Una segunda característica, vinculada con la anterior, remite a que se trata de figuras cuyas acciones y cualidades extraordinarias son percibidas como inseparables de sus cuerpos (Carozzi, 2003). Así, la persona admirada y sus cualidades -el talento, la creatividad, el carisma y un modo diferencial de vincularse con el entorno- son consideradas como una misma unidad. En otras palabras, cuerpo y cualidades excepcionales constituyen, un mismo todo, frente a los ojos de otros.

Otra peculiaridad que abona a la construcción de figuras socialmente mitificadas es la aparición física en vida de la persona enaltecida en todos los lugares en donde su presencia es

¹³ Para esto nos basamos en una metodología cualitativa. Trabajamos con fuentes primarias y secundarias para recuperar los relatos, testimonios y memorias de los colegas, allegados y amigos de Batato Barea. Para rescatar estas voces, procedimos a la realización de entrevistas en profundidad que, tal como advierte Ruth Sautú (2004), permiten capturar la perspectiva microsocia desde su contexto histórico. Además, trabajamos en conjunción con archivos familiares, personales e institucionales. Al mismo tiempo, analizamos materiales de la prensa -críticas, notas y reseñas-, para establecer un diálogo entre estas fuentes y el acervo oral.

requerida o apreciada. Esta aparente omnipresencia es recordada por los admiradores como una condición destacable y también descomunal pues se halla estrechamente vinculada a las apariciones, recurrentes en los relatos religiosos.

Al mismo tiempo, un elemento central en el que se arraiga la construcción colectiva de la singularidad es el sufrimiento físico o emocional. Este puede provenir de una situación o un pasado difícil, de una vida de fuertes carencias o de un hecho trágico vivido por la persona en un pasado distante (Chertudi y Newbery, 1978; Jáuregui, 1999). No obstante, postulamos que estos elementos simbólicos respecto al sufrimiento presentes en las memorias y los discursos no operan en el vacío; tampoco derivan de un sensacionalismo morboso. Por el contrario, estos hacen eco en una amplia comunidad de personas, pues el dolor o el padecimiento, se vinculan con el martirio, pero también con aquello que nos aúna en nuestro carácter humano.

Por otro lado, la muerte joven se presenta como un elemento clave para la beatificación de personas excepcionales. Los decesos prematuros revisten un carácter inusual. Si bien el hecho de morir está presente en el horizonte de expectativas de toda la humanidad, la perspectiva general es que esto ocurra a partir de cierta edad. De manera que la muerte joven por su excepcionalidad demanda de un suplemento de sentido que las memorias mitificantes tienden a rebosar.

Además, la categoría de seres mitificados remite a personas que tienden a ser imitadas - incluso a condición de reformar, cortar o ampliar sus vidas- por otros, una vez muertas. Incluso más, haber tenido contacto directo con ellas es considerado por los nativos como un evento especial y como un momento casi providencial. Como fue constatado en investigaciones previas (Suárez, 2020) incluso estos contactos resultan tergiversados en los laberintos de la memoria, no solo porque la persona es enaltecida *a posteriori* sino también porque a menudo aquellos encuentros son recordados como más próximos y cercanos de lo que en realidad fueron. Este elemento abona a la constitución del mito que gana fuerza y espesor en los rumores y memorias en torno la singularidad de quien es recordado. En efecto, como fue teorizado por Pollack (2006) los lugares, y las situaciones desde las que se recuerda actúan como nudos convocantes que encuadran a los recuerdos y transforman tanto a las vivencias como a las narrativas presentes. Esto es lo que el autor denomina encuadramiento de la memoria, y que da origen a un “trabajo de control de la imagen” que implica la oposición fuerte entre las dimensiones ‘subjetivas’ y ‘objetivas’, es decir: entre la reconstrucción de hechos y las reacciones y sentimientos personales a los mismos.

De manera que, el factor mnémico y la distancia temporal juegan un rol neurálgico en la construcción social de la singularidad. La 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. 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 que conforman una identidad común. En efecto, estas memorias escapan a la individualidad y se encuadran en la noción del “ser singular-plural” (Nancy, 2006) la cual 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.

Por último, si bien a los fines de ordenar la lectura presentaremos separadamente a estos elementos que dan forma a la constitución social de una figura mítica, todos se vinculan y ejercen su influencia de forma conjunta.

La génesis del mito de Batato Barea: la muerte joven

El *Suplemento Sí* de *Clarín* - uno de los diarios más leídos de la época- anunciaba el 12 de diciembre de 1991:

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. (*Clarín*, 12/12/1991).

Batato Barea murió el 6 de diciembre de 1991. A pesar de su corta edad, ya se había posicionado como un representante indiscutido del *underground* de los años 80 en Buenos Aires.

El día de su muerte la artista plástica Marcia Schwartz sentenció: “muerto Batato, muerto el *under*”. Este enunciado -al que le precedieron muchos otros- marcó el punto cero de su mitificación. Incluso, esta se vio exacerbada por el hecho de que, como postulamos, coincidió con el momento en el que el *underground* de los 80 llegaría a su fin de cara a la implantación del neoliberalismo en los albores de los años 90.

De manera que su trayectoria catalizó de forma elocuente los modos de hacer y crear inherentes a este movimiento contracultural. Al mismo tiempo, sus periplos por la noche porteña y la asiduidad con la que se presentaba en los diferentes espacios culturales permiten reconstruir una cartografía posible de circuitos y emplazamientos propios del *under*. En definitiva, la figura de Batato Barea expresó el clima de una época de transición democrática pero también su imagen catalizó la identidad de aquel movimiento contracultural del que no solamente fue parte, sino que también constituyó.

Sin embargo, frente al tiempo, las muertes jóvenes representan un hecho inusual y desgraciado que se remonta incluso a la tragedia griega, a la imagen de los padres enterrando a sus hijos -por ejemplo, en algunas de las tragedias de Sófocles y Esquilo¹⁴-. La muerte joven demanda de procesos de duelo diferenciales. Un cúmulo de estrategias se despliegan para hacer frente a este tipo diferencial de duelo. En este sentido, Patricia Gatti señaló que:

Y seguí llorando... Después siempre quedó esa cosa de se murió tan joven y en un momento tan justo que fue muy difícil (...) No sé si Batato hubiera vivido 20 años más sería lo que es hoy: lo bueno si es breve es doblemente bueno (...) Se murió

¹⁴ Ver, por ejemplo: Edipo Rey, Los siete contra Tebas, o Medea.

también por un motivo muy famoso, hasta su muerte fue políticamente incorrecta (Doris Night, conversación personal, 2018).

En este marco, las miradas retrospectivas idealizaron un pasado superador del presente, la continuidad de una vida que al resultar prematuramente interrumpida es imaginada -y a menudo idealizada- por los seres queridos de la persona fallecida.

Así, la muerte de Barea, joven e infausta acentuó aún más las miradas mitificantes sobre él. Si bien la excepcionalidad del artista esquivaba un anclaje religioso, existe una cualidad común con la santificación de los difuntos milagrosos en Argentina. En efecto, la muerte trágica junto con el sufrimiento intenso -no buscado sino sobrevenido- que tiene el carácter de purificador. Chertudi y Newbery (1978), y Jáuregui (1999) plantean 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 Tino Tinto recordó que:

Fuimos una vez a hacer 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 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 (Tino Tinto, comunicación personal, 2017).

De testimonios como el anterior se destaca que el dolor de Barea se hallaba oculto, aunque siempre presente. En esta y otras 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 y, luego, en su enfermedad. Además, el hecho de “poner el cuerpo” y hacer frente a la adversidad con alegría y libertad, le asigna al Barea mitificado un complemento de sentido que propicia la identificación de quienes lo admiran con su dolor.

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 son recordados con mayor nitidez sus comportamientos riesgosos que aquellos 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.¹⁵ También es percibida como un castigo autoinfligido la acción artística por la cual Barea se prostituía en cárceles y en espacios marginales de la ciudad, incluso cuando él destacaba esta acción como parte de su experimentación creativa.

¹⁵ Estas características del dolor autoinfligido solo responden a algunos santos que realizaban sacrificios (Para ampliar sobre este tema ver: Frigerio, 2016)

Al mismo tiempo, frente a la ausencia de una cura, Barea 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 las saunas” (Noy 2001:28). 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 místicas o cercanas a lo sagrado.

Por último, Barea fue consagrado en vida tanto por sus pares como por la prensa. No obstante, la dimensión sacra y extraterrenal de su figura cobró protagonismo luego de su muerte, cuando se constituyó en el gran “mito del *underground*”.¹⁶

La rebeldía y el talento escencializado

La casa chorizo en la que crecieron tanto Batato Barea como su hermano Ariel se ubicaba junto a los salones de fiestas “Versalles” de su pueblo natal. Entre guirnaldas, globos y serpentinatas, vestidos de fiestas, tocados y purpurinas, los niños jugaban a disfrazarse. En su temprana adolescencia Ariel, provocador y decidido, taconeaba las calles y no solamente era víctima de los cuchicheos de los vecinos, sino que también muy a menudo, su padre debía sacarlo de la comisaría. Durante su adolescencia, el constante hostigamiento del entorno sumió al joven en una intensa depresión que junto a otros sucesos desdichados lo precipitaron al suicidio. Este hecho trágico marcó un primer hito dramático en la vida de Batato Barea. En muchos de los testimonios de sus amigos se vincula al duelo y el dolor que prosiguió a la pérdida de su hermano con la rebeldía que también era señalada como contestación al clima represivo que hostigaba a los homosexuales. Además, muchos de sus pares adjudican al suicidio de su hermano el elemento desencadenante de una melancolía subyacente a Batato, su costado oscuro, sufriente y tendiente a lastimarse que devino un punto inicial en su mitificación. En una entrevista el actor Alejandro Urdapilleta afirmaba:

Pero al final ya había algo que no me parecía sano, inyectarse siliconas era una ideología pero había algo en el que... se hacía mal. En la primera murga a la que fuimos yo le dije: Batato vos tenés algo con el suicidio, y ahí me contó lo de Ariel. Estaba muy lleno de secretos (Anchou, 2010).

Como se deja entrever en este testimonio, la carga psíquica de una dolencia no exteriorizada acentuaba, desde la percepción de los demás, el carácter místico de Barea. Al mismo tiempo, su proveniencia de pueblo y el hecho de que no contara con ninguna formación en artes ni con un capital social considerable hacía difícil imaginar que llegaría a consagrarse en la escena artística. Este es otro elemento que abona a la construcción del mito. Así, sus habilidades -tempranamente visibles- parecían, según sus allegados, provenir de un don natural. En este sentido, sus colegas y amigos escencializaron ciertos elementos de sus capacidades creativas.

¹⁶Tal 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).

La naturalización de habilidades como si se tratara de dones específicos es típico de la construcción social de la excepcionalidad (Carozzi, 2003; Cosse, 2014). Doris Night, su colega y amiga explicaba en una entrevista: “Tenía una carga artística, tan enorme y tan natural, porque Batato era lo que hacía, no es que él hacía una cosa en el escenario y después se iba a trabajar de otra cosa... él era así, él vivía así” (Doris Night, conversación personal, 2018). Estos elementos de su persona -frente a la inexistencia de rastros de que hubiese aprendido a ser el artista carismático que era- fomentaron los primeros rumores sobre que sus dones manaban naturalmente de su persona.

La autenticidad, como valor y como generador de confianza en otros

En vínculo estrecho con la característica antes mencionada aparece un tercer elemento distintivo que abonó a la construcción mítica de Barea: su sinceridad, transparencia y autenticidad que trascendía al personaje. En este sentido, su amiga y colega en el elenco El Clú del Claun, Cristina Marti, afirmaba que:

Su característica es que era sumamente sincero, muy gracioso, y un tipo que hacía todo desde la entraña ¿viste? Tenía una fuerza y un impulso que bueno, que para mi era un maestro del tipo: “tenés ganas de hacerlo: ¡hacelo!, no uses tanto la cabeza, ¡confiá!”. Siempre era como el que impulsaba, al menos a mí. Siempre me dio mucha confianza, como que él confiaba en mi entonces yo confiaba en mi porque él confiaba. (...) Lo que no se modificó, fue su esencia digamos, como que atrás de esos disfraces él era él... (Cristina Marti, comunicación personal, 2011)

Esta autenticidad señalada tanto por Cristina Martí como por otros entrevistados ubican a su figura en el lugar de habilitante en lo que respecta a la exploración artística. Según algunos entrevistados Barea les transmitía a sus pares la sensación de que él era lo que hacía. Dicha aparente transparencia se complementaba con el hecho de que la confianza que él depositaba en muchos de ellos los estimulaba a desarrollar nuevas facetas del trabajo artístico, especialmente al interior de elencos. Cabe destacar que, desde la sociología de los estudios culturales, la creatividad y la confianza son dos elementos que se ven propiciados por las dinámicas colectivas de trabajo creativo en donde los artistas sienten el resguardo y la calidez del grupo (Becker, 2008). Más aún, las ventajas del trabajo creativo grupal fueron explicadas por Randall Collins (2009, 2009b) en términos de “interacción ritual” y “transferencia emocional” -homologable a las familiares- que se generan entre pares en situaciones de producción artística grupal. Dicha transferencia habilita vínculos de confianza entre artistas que dan lugar a formas de expresión y creación diferenciales y singulares que son inherentes al producto colectivo.

Sin embargo, cuando los entrevistados recuerdan a Barea en esas dinámicas grupales lo hacen adjudicándole a él, de manera diferencial, una personalidad inspiradora y sensible. Así se erige como una “figura cristal” que, por un lado, es transparente y en tanto tal evita la especulación ambivalente de sus pares y, por otro lado, refleja esa confianza con otros.

Al mismo tiempo, el propio Batato Barea contribuyó -de forma más o menos consciente- a que se lo instaurara como una figura sincera y benévola mediante dos elementos. Por un lado, se distanciaba de las formas tradicionales -vinculadas a las Bellas Artes- y escolásticas de actuar y crear y, por otro lado, vinculaba este elemento a la autenticidad. En efecto, él mismo se reconocía “fiel a sus pensamientos y sentimientos” y no le importaba el canon ni las normas del

mundo artístico. Tampoco se definía como artista o actor. Según explicó el propio Batato en varios reportajes: “él era y hacia otras cosas”. 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*.

La transparencia de las prácticas, disponibilidad afectiva y apertura emocional

“Que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido”

Poco antes de morir, Batato Barea transcribió en su agenda personal este fragmento del poema "Las promesas de la música" del libro *Extracción de la piedra de locura* (1968) de Alejandra Pizarnik. El clown-travesti tenía una fuerte preocupación por su legado. Dejó órdenes expresas respecto a qué elementos de su obra deberían conservarse y cuales podían desecharse (Álvarez Pintado, 2017). Sin embargo, dentro de ese acervo personal que esperaba legar a la posteridad se encontraba también una idea de sí mismo que deseaba que las personas conservaran. Esta idea implicaba su actitud abierta y accesible para con toda la gente que se le acercaba. Como ya mencionamos Barea llevaba a la escena a personas sin formación actoral que conocía en las murgas, en las estaciones de tren, en los mercados. Muchas de sus acciones artísticas implicaban a su cotidianidad con otros arriba de los escenarios, casi sin mediación dramática, ni guion previo. Esta cualidad de la personalidad del artista fue recordada por sus allegados, pero también implicó una forma novedosa de hacer teatro que fue estudiada de forma pionera por Jorge Dubatti (1995).

Su manera de relacionarse socialmente fue rememorada por sus allegados y postulamos que sobre ella se erige uno más de los pilares de su mitificación. Como señala María Julia Carozzi, (2003) es la combinación de lo excepcional con lo ordinario lo que la vuelve a esa persona diferente frente a los ojos de otros. 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” 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 (*Pan y circo*, 12/1990).

Valores como 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.

Al mismo tiempo, a menudo sus allegados resaltaron que algo singular de 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 en su rol de actor. Aún más, siguiendo con el patrón de quienes son concebidos 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. 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 Schwartz 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 era construir también algo (Marcia Schwartz, conversación personal, 2015)

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 (Carozzi, 2003). 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.

Ser y estar en todos lados. La omnipresencia sostiene al mito

La omnipresencia de Batato Barea fue uno de los pilares sobre los que se constituyó su figura mítica. El clown-travesti se presentaba en múltiples espacios del *underground* en una misma noche y generaba rumores vinculados al hecho de que no se sabía cómo pero “Batato siempre estaba”. La presencia de la persona enaltecida en todos los lugares en donde es requerida o apreciada es otra cualidad que abona a la constitución social de su excepcionalidad. Esta aparente omnipresencia es recordada por los admiradores como una cualidad no solo destacable sino también descomunal, estrechamente vinculada a “las apariciones”, recurrentes en los relatos religiosos (Chertudi y Newbery, 1978). Además, este elemento cobra sentido junto a otros rasgos llamativos como, por ejemplo, un 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 que en cierta ocasión acompañó a Batato a realizar un espectáculo. Se trasladarían al teatro en bus, pero al momento de subir, el colectivo 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” (Noy, 2001). Así, la posibilidad de estar presente en varios lugares en un mismo lapso temporal se conjuga con el recuerdo de su capacidad de retirarse de los mismo sin que nadie lo note.

Tal como recuerdan los artistas Omar Viola y María José Gabin una noche en el bar Parakultural, Barea se encontraba realizando una puesta en escena cuando tuvo lugar una de las habituales *razzias* policiales. Luego de llevar detenidos a los actores, la policía comenzó a apresar a las personas del público. Nadie comprendió cómo, pero Barea logró escapar con una bandeja llena de vasos y esconderse en unos recintos del fondo del oscuro local en el cual, según explicó 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 (Omar Viola, conversación personal, 2015; María José Gabin, conversación personal, 2019). En este sentido, el hecho de estar presente en todos los espacios en donde era requerido y su capacidad de escabullirse, sin recaer en conflictos con la autoridad, son elementos que aportaron a instituir el misticismo y el carisma de su figura. En efecto es a través de estas “mediaciones carismáticas” que se llega a definir a una persona como fuera de lo común, ajena al curso habitual de los acontecimientos (Algranti, 2014). Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, otros elementos se sumaron a la construcción de su figura singular.

Atribuciones de rasgos infantiles y castos. Un ser angelical

Barea extremó la práctica artística hasta convertirse en una obra de arte en sí misma. Protagonizó una performance permanente que encarnó hasta el momento de su muerte (Suárez, 2022). Su cuerpo travestido y sexuado y su estética barroca y disruptiva catalizaron, tempranamente, el signo de aquellas libertades políticas, sexuales y culturales que, poco a poco, comenzaron a ganar visibilidad desde la apertura democrática. Como ya describimos, en las memorias sobre su figura se destaca una expresión genuina, candorosa y extraterrenal que fue enfatizada por sus allegados. Sin embargo, este carácter singular se combina con una percepción de sus pares de que se trataba de una persona “asexuada”, un elemento que sostiene un correlato con el carácter casto de la santidad religiosa. La ausencia de la presentación del ser sexuado es propia de las imágenes angelicales y bíblicas. Este rasgo que aparece de forma recurrente en múltiples relatos sobre su persona se contrapone con la particularidad de que el clown-travesti ya había transformado su cuerpo y se había colocado implantes mamarios.

Sergio Aisentein, entre otros entrevistados, describen el carácter no sexuado, “casi infantil” de Batato Barea, como si su luminosidad se vinculara de forma directa con este:

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 sus shows, era como un niño. (Sergio Aisentein, conversación personal, 2016).

La forma asexuada que señalaban algunos de sus pares se inscribía, paradójicamente, en su proceso de devenir mujer. Aunque, gran parte de los entrevistados¹⁷, asocian estas transformaciones con la enfermedad terminal, la conciencia del actor sobre la finitud de su vida y un deseo irrefrenable de vivir todo lo anhelado antes de morir.

Por otra parte, Batato Barea es presentado en este y otros relatos, como “un ser etéreo”, “casi un ángel” o portador de un “aura especial” cuya forma única de vivir y de actuar lo hacían diferente de todos sus colegas. Los entrevistados que habían tenido contacto con él, lo

¹⁷ Entrevista. María José Gabin, Hernan Gené, Tino Tinto, Doris Night, Marcia Schwartz, Katja Alemann, Critina Marti, Guillermo Angelleli.

describían como un “momento único” en el que se sentían en presencia de alguien descomunal, carismático, o luminoso.

María Elena Walsh refirió a Barea de la siguiente manera:

Fuimos a una fiesta en lo de Ruth Benzacar. Estaba mirando los invitados que entraban, de pronto veo aparecer 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 dí el rango de ángeles. Es como poder conservar a través de alguien tu inocencia (Noy, 2001)

En relatos como este, el clown travesti era visto como un ser etéreo, numinoso y puro. Estas caracterizaciones lo alineaban con un rasgo típico de la construcción social de la excepcionalidad que se vincula a la figura del ángel como la representación de quien escapa a los males terrenales.

Batato Barea: “el mito fundante del *underground*”

Batato Barea en tanto figura mítica encarnó, por un lado, la representación de aquel movimiento que buscó en los oscuros sótanos del *underground* un escenario propicio para encontrar la luz luego de años de Terrorismo de Estado. De manera que el mito de Barea remite a un momento en donde su figura disruptiva y transgresora se hizo lugar en una coyuntura compleja que apenas pisaba la transición a la democracia en Argentina. Por entonces, aún resultaban cotidianas las ofensivas de la iglesia contra los homosexuales (Suárez, 2019) y persistían las remanencias de la censura en el teatro, el cine y la televisión y los edictos policiales que permitían a la policía detener a cualquier persona considerada homosexual o que “atentara contra la moral pública”. Si se observan detenidamente las prácticas represivas, como advierte Calveiro (2004), se constata que no es posible trazar una diferencia tajante entre dictadura y democracia; por el contrario, son manifiestas las continuidades en términos de una biopolítica.

De ahí que un enfoque apegado solo a las formas institucionales de gobierno resultaría problemático para abordar los claroscuros de ciertas coyunturas, como es por ejemplo observable en el caso mexicano. Comprenderemos, entonces, los procesos democráticos en términos históricos y nos proponemos ahondar en una concepción ampliada de la noción de democratización, analizando sus alcances, posibilidades y limitaciones en su articulación con la escena regional. Las narrativas sobre la idea de democracia serán puestas en tensión a partir de nuevos sentidos emergentes de las prácticas escénicas que constituyen nuestro objeto de estudio.

A pesar de la represión policial y la violenta normativización de los cuerpos Barea se travestía no solo en el escenario sino también en la vida cotidiana, como una obra de arte en constante devenir. Su transgresión marcó un momento iniciático en las reivindicaciones por los derechos de la diversidad de género y la libertad. Con el correr del tiempo, el artista se convirtió en un mito capaz de ser asumido como propio por quienes levantan su estandarte de la diversidad sexual en la actualidad. Ellas y ellos recurren a su poder simbólico pues éste da

sentido a sus luchas en tanto estandarte pionero en el marco de un contexto histórico más amplio. Así, por ejemplo, la figura de Batato aparece en Las Marchas del Orgullo Gay, pero también en los espacios culturales disidentes y los encuentros y las asambleas por los derechos de gay lesbianas y personas trans. Al mismo tiempo, entre los actores y las actrices Batato Barea también se erigió como un santo profano que trae suerte. Especialmente entre los clowns y también entre quienes utilizan la técnica del transformismo, Batato Barea es invocado como una figura que porta suerte. En este sentido, es rememorado en las sucesivas ediciones del Festival Nacional de Transformismo (FENAT), celebrado en diciembre de cada año en Buenos Aires. Tanto sus retratos fotográficos como una estampita de “*San Batato*” -creada por su amigo Seedy González Paz- circula hoy por los camarines y se puede encontrar en los espejos de los tocadores de los artistas pues, según señalan, Batato les trae suerte.

Laberintos de la memoria como cajas de resonancia. Miradas retrospectivas sobre la construcción social de 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.¹⁸ Quienes lo recuerdan y conversan sobre él 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). Intersubjetivamente las memorias significaron el pasado y promulgaron una visión de futuro renovando el vínculo comunitario entre los artistas que siguieron viviendo y creando.

¹⁸ Datos contruidos en base a las entrevistas en profundidad realizadas para esta tesis y a la biografía de Batato Barea escrita por Elvira Amichetti (1995).

Por esta razón, cuando nos preguntamos sobre quienes construyeron 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 enaltecedoras 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 enalteció 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 al comienzo de este artículo Batato Barea perteneció a una comunidad que, frente a la aparición del virus del SIDA, 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 (2001). En tanto categoría postfenomenológica, 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 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.

Reflexiones finales

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, 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*.

Las memorias de sus hazañas en la noche porteña nutrieron a su figura singular. Además, su pasado trágico y un amplio anecdótico sobre la transformación de su propio cuerpo en obra de arte alimentaron a las memorias que en un eco irrefrenable construyeron al gran mito de Batato Barea y en un singular modelo ético a seguir. Al mismo tiempo, los años funcionaron como una caja de resonancia y una plataforma en donde los relatos, los rumores, retroalimentaron la excepcionalidad de Batato Barea.

Lejos de arribar a una sola respuesta respecto al por qué las miradas sobre el pasado enaltecen a ciertas personas, es importante destacar que la memoria colectiva implica a un locus intersubjetivo en el que nos insertamos en el pasado. Encontrar elementos celebratorios en ese pasado, incluso si estos se anclan en una sola persona, nos recuerda nuestra identidad colectiva. El ejercicio de volver con la mirada al pasado remite a ese fervor de lo que se construyó colectivamente. Como bien lo explicó Durkheim (2013), es así como nos recordamos cíclicamente, los unos a los otros, que somos parte de una misma comunidad. Y quizás no haya nada mejor que un individuo singular, un mito, una excepción, para que el mentado recuerdo de lo vivido, adquiera la resonancia que demanda la actualización de la identidad colectiva.

Bibliografía

Algranti, Joaquín (septiembre 2014): “El evangelio y sus condiciones de posibilidad: Apuntes sobre las afinidades económicas y culturales del neo-pentecostalismo en el marco de la globalización”, *Civitas. Revista de Ciencias Sociais*, Vol. 14, N° 3, pp. 523-539.

Álvarez Pintado, Lucía (abril de 2017): *Agítese con cuidado: archivo frágil. Materialidad, micropolíticas y poéticas batatescas de lo visible en el Archivo Batato Barea*. Actas de las II Jornadas de discusión - I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos, Buenos Aires.

Amichetti, Elvira (1995): *Un pacto impostergable*. Biografía inédita de Batato Barea, Buenos Aires, Argentina.

Becker, Howard (2008): *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes, Argentina: Bernal.

Bevacqua, Guillermina (2019): *Deformances: recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014)*. Buenos Aires, Argentina: Telondefondo.

Burkart, Mara (2017): *De Satiricón a Humor. Risa cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.

Calveiro, Pilar (2004): *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Canelo, Paula (2008): *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Carozzi, Maria Julia (1999): “La autonomía como religión: la nueva era”, *Alteridades*, Vol. 9, N° 18, pp. 19-38.

Carozzi, Maria Julia (octubre 2003): “Carlos Gardel, El patrimonio que sonríe”, *Horizontes Antropológicos*, Año 9, N° 20, pp. 59-82.

Chertudi, Susana; Newbery, Sara (1978): *La difunta Correa*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Huemul.

Collins, Randall (2009a): *Cadenas de rituales de interacción*. México: Anthropos.

Collins, Randall (2009b): *Perspectiva sociológica una introducción a la sociología no obvia*. Buenos Aires, Argentina: UNQUI.

Cosse, Isabella (2014): *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Debora D’Antonio (septiembre-diciembre 2019): “Represión, género y sexualidad: abordajes para la historia reciente en Sudamérica”, *Revista Páginas*, Vol. 11, N°27, pp. 1-6.

Dubatti, Jorge (1995): *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.

Dubatti, Jorge (2001): El Programa Cultural en Barrios. En: Osvaldo Pellettieri (Coord), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Galerna, pp. 282-285.

Dubatti, Jorge (2012): *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Durkheim, Emile (2013): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Dyer, Richard. (2002 [1979]): *Stars*. Londres, Inglaterra: BFI Publishing.

Echavarren, Roberto (1998): *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.

Eco, Umberto (1962): Il Mito di Superman. En: Enrico Castelli (ed.), *Demilizzazione e Imagine*: Padua, pp. 131-148.

Edgar, Andrew y Sedgwick, Peter (1999): *Cultural Theory: The Key Concepts*. Londres y Nueva York: Routledge.

Ekerman, Maximiliano (2014): “Luz, cámara y control: La industria cinematográfica Argentina durante la dictadura militar de 1976-1983” [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Feld, Claudia y Franco Marina (2015): *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Frigerio, Alejandro (junio 2016): “La ¿"nueva"? espiritualidad: ontología, epistemología y sociología de un concepto controvertido”, *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre*, Año 18, N°24, pp. 209-231.

Garbatzky, Irina (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performer en el Río de la Plata*, Rosario, Argentina: Ensayos críticos.

Giunta, Andrea (2008): *Vanguardia, Internacionalismo y política*. Buenos Aires, Argentina: siglo XXI.

Jáuregui, Andrea (1999): La intimidad con la imagen en el Río de la Plata: de la visión edificante a la conformación de una conciencia estética. En: Fernando Devoto y Marta Medero, *Historia de la vida privada en la Argentina: país antiguo, de la colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus.

Jelin, Elizabeth (2001): *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.

Longoni, Ana (diciembre 2012): “El delirio permanente”, *Revista Separata*, Año XII, N° 17, pp. 3-19.

Longoni, Ana (2014): *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.

Lucena, Daniela (diciembre 2019): “Moda y Under. El Bar Bolivia, 1989”, *Territorio Teatral*, N°19, pp. 1-13.

Manduca, Ramiro (2021): Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en dictadura. En: *XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT*.

Manzano, Valeria (2017): *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Margiolakis, Evangelina (febrero-junio 2011): “Lo subterráneo y las revistas culturales en la última dictadura militar argentina”, *Revista Electrónica da ANPHLAC*, N° 10, pp. 64-82.

Martin, Eloísa (diciembre 2007): “Gilda el Ángel de la Cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina”, *Revista Religião e Sociedade*, Vol. 27, N° 2, pp. 30-54.

Milanesio, Natalia (2021): *El destape la cultura sexual en la argentina después de la dictadura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.

Mircea Eliade (1991): *Mito y realidad*. Santander, España: Libros Antuñano.

Nancy, Jean-Luc (2006): *Ser singular plural*. Madrid, España: Arena libros.

Noy, Fernando (2001): *Te lo juro por Batato: Biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

Pizarnik, Alejandra (1968): *Extracción De La Piedra De La Locura*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Pollak, Michael (2006): *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Argentina: Al Margen Editora.

Sain, Marcelo (2002): *Seguridad, Democracia y Reforma del Sistema Policial en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina: FCE.

Sánchez Trolliet, Ana (2019): “Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina”, *Revista Contemporánea. Historia y Problemas del Siglo XX*, Vol. 10, Año 1, pp. 157-176.

Sánchez Trolliet, Ana (2022): *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Editorial UNQUI.

Sautú, Ruth (2004): Estilos y prácticas de la investigación biográfica. En: Ruth Sautú (comp), *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de Belgrano, pp. 36-53.

Suárez, Marina (2017): *¿Un Glam sudaca? Estilos y derivas en la escena under rioplatense de los años ochenta. El caso de estudio de Batato Barea*. Actas de las Jornadas de Jóvenes investigadores, UNSAM, pp. 15-31.

Suárez, Marina (junio 2019): “Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del ‘underground’ en Buenos Aires”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons, mis en ligne le*.

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, pp. 167-187.

Suárez, Marina (septiembre 2021): “El óleo de una época Batato Barea por Marcia Schwartz: de los márgenes al museo de arte”, *Revista Papeles de trabajo*, Vol. 14, N° 25, pp. 14-30.

Suárez, Marina (diciembre 2021): “Rituales fúnebres afectivos frente a la crisis del sida en Buenos Aires de los años 80”, *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, N° 70, pp 81-102.

Suárez, Marina y Manduca, Ramiro (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, pp. 116-130.

Usubiaga, Viviana (2012): *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

Verzero, Lorena (2014): “La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina”, *Question. Revista de periodismo y comunicación*, Vol. 1, N° 41, pp. 91-98.

Verzero, Lorena (diciembre 2017): “Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, N° 16, pp. 147-171.

Weber, Max (1964): *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México: ed. J. Winckelmann.

Fuentes:

Periódicos

(12 de diciembre de 1991). La última Broma. *Suplemento Sí de Clarín*.

(17 de diciembre de 1990). Expresión propia. Revista *Pan y circo*.

(5 de diciembre de 2016). ACT UP: Amor y Acción directa para dejar de morir de SIDA. ANRED. <https://www.anred.org/?p=60752>.

Audiovisuales

Muestra “Rumores” (marzo 2021). Conversación Inaugural: Laura Ramos y Fernando Noy.

Muestra “Tiempo Partido, General Idea” (junio 2017). Entrevista a Marta Dillon. MALBA, Buenos Aires.

Miguel Rodríguez Arias (Director). (2007). *Kuopatwa. Retrato de su vida y obra* [Documental].

Goyo Anchou (Director). (2010). *La Peli de Batato* [Película]. Aquí se encuentran entrevistas realizadas a Marcia Schvartz y Alejandro Urdapilleta.