



Descentrada

Descentrada, vol. 9, núm. 1, marzo-agosto 2025, e254. ISSN 2545-7284  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
 Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

## ¿De qué te reís? Un análisis de la risa, el cuestionamiento a los binarismos de género y al canon del arte en los números de Batato Barea (1980-1991)

What are you laughing at? The place of laughter in Batato Barea's stage productions (1980-1991)

 Marina Suárez

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio,  
 Universidad Nacional de San Martín / CONICET,  
 Argentina  
 masuarez@unsam.edu.ar

Recepción: 07 marzo 2023  
 Aprobación: 15 mayo 2024  
 Publicación: 01 marzo 2025

**Cita sugerida:** Suárez, M. (2025). ¿De qué te reís? Un análisis de la risa, el cuestionamiento a los binarismos de género y al canon del arte en los números de Batato Barea (1980-1991). *Descentrada*, 9(1), e254. <https://doi.org/10.24215/25457284e254>

**Resumen:** En este artículo analizamos el vínculo entre el humor y lo reidero en las puestas en escena del actor *clown-travesti-literario*: Batato Barea. Este artista ganó popularidad durante la transición a la democracia en Buenos Aires, y aunque, según afirmaba, sus performances no tenían nada que ver con el humor, éstas hacían reír a los espectadores. Barea se erigió en una figura central del *underground* porteño de los años 80 y en un ícono de la diversidad sexual. Su poesía irreverente rebosó los sótanos del circuito *under* y llegó, incluso, a la televisión. Batato parodiaba la solemnidad del teatro serio y comprometido políticamente, una teatralidad que había colmado la escena desde los años 60, y proponía otras formas de cuestionamiento político y social a través de la parodia. En este artículo indagamos en qué medida la transgresión sexo-genérica de Batato influenciaba esa recepción del público y analizamos de qué modos el joven Barea sacó provecho de esa risa para desnudar no solo el carácter artificial del género sino también otros sentidos comunes e injusticias. Para ello analizaremos su presentación en el programa: *A la cama con Moria* (1991) en donde el artista junto a la conductora ensaya modos de lenguaje inclusivo. En segundo lugar, haremos referencia al uso del humor como denuncia que Barea despliega en ciertos números teatrales que fueron prontamente censurados.

**Palabras clave:** Travestismo, Risa, Denuncia, Postdictadura, Buenos Aires.

**Abstract:** In this article we analyze the modes of activation of *reidero* (that is, what produces laughter) in the stagings of the Clown-travesti-literary actor: Batato Barea. This artist gained popularity during the transition to democracy in Buenos Aires, and although he claimed that his performances had nothing to do with humor, they made the audience laugh. Barea became a central figure in the so-called Buenos Aires underground of the 1980s and an icon of sexual diversity. His irreverent poetry overflowed the basements of the underground circuit and even reached television. Batato parodied the solemnity of serious



and politically committed theater, a theatricality that had filled the stage since the 1960s and even more urgently since the years of State Terrorism in Argentina. In this paper we propose to make a first inquiry into what kind of laughter Batato Barea's plays generated in the audience and to what extent the sex-gender transgression influenced the audience's reception.

**Keywords:** Transvestism, Laughter, Complaint, Postdictatorship, Buenos Aires.

## 1. Introducción

En 1991, pocos meses antes de su muerte, el *clown*-travesti-literario,<sup>1</sup> Batato Barea, señaló en una entrevista (Celleri y Pank, 1991), que sus numeritos no tenían nada que ver con el humor y que éstos no buscaban hacer reír a los espectadores;<sup>2</sup> aun así, sus puestas en escena generaban risa en el público. Con el correr del tiempo, su figura se erigió en el gran mito del mentado movimiento<sup>3</sup> *underground*<sup>4</sup> porteño de los años 80 y, también, en un ícono de la diversidad sexual. Su poesía irreverente y sus performances rebosaban los sótanos del circuito contracultural de ese momento y, hacia el final de la década llegó, incluso, a la televisión y otros medios de comunicación masiva.

Batato Barea se había trasladado definitivamente desde San Miguel, Provincia de Buenos Aires, a la Capital Federal tres años antes del llamado a elecciones en 1983, que marcaron el retorno de la democracia. Durante los años de dictadura (1976-1983), las acciones artísticas y culturales habían disminuido drásticamente. Las desapariciones, las listas negras, los asesinatos y las torturas fueron algunos de los signos más visibles de la violencia estatal que tuvo como principal foco de ataque a la juventud (Manzano, 2019). 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 (Milanesio, 2021).

En la naciente democracia, todavía endeble y bajo la persistencia de estándares represivos, los y las jóvenes fueron protagonistas emergentes de una nueva escena cultural a la que bautizaron como *underground* porteño y de la que Barea fue un actor central y un corolario.

Durante sus primeros meses en la ciudad, mientras realizaba trabajos informales para sostenerse económicamente, Batato Barea presentaba sus “numeritos” en los lugares de encuentro del *underground* y tejía redes de amistad y colaboración con otras y otros artistas que, al igual que él, se estaban formando en distintas disciplinas como la danza, el teatro, la técnica del clown, etc. Así, por un lado, se gestaron sus primeras presentaciones con pares como Tino Tinto, Fernando Noy, Divina Gloria, Katja Alemann, Vivi Tellas, Guillermo Angelelli, Hernán Gené, entre muchos otros. Por otro lado, gracias a estos encuentros primigenios, constituyó sus primeros elencos: Los Peinados Yoli y El Clú del Claun.

Desde los sótanos, con sus grupos y con sus unipersonales, Batato Barea parodiaba la solemnidad del teatro serio y comprometido políticamente. Una teatralidad que había colmado la escena desde los años 60 y con mayor urgencia desde el terrorismo de Estado en Argentina (Dubatti, 2012; Pelletieri, 2001; Verzero 2013). Además, sus declamaciones burlaban la solemnidad de los poetas más reconocidos del siglo XX y su manejo de una intertextualidad paródica impugnaba todos los supuestos humanistas sobre la originalidad y la unicidad artísticas (Hutcheon, 1985). A su vez, en el teatro, su cuerpo fue un canal de experimentación que puso en cuestión a las performances socialmente rutinizadas del género.

Desde 1986, Barea llevó a cabo una serie de cambios y transformaciones sobre su cuerpo a las que él mismo entendía como una respuesta a los mandatos sociales en torno a la sexualidad y como una extensión de su obra artística a su propio cuerpo y cotidianidad. Proponía que su travestismo estaba vinculado a ser del mismo modo arriba y abajo de los escenarios. En efecto, Batato se definió como *clown*-travesti-literario (Dubatti, 1995; Noy, 2006). Esta forma de auto percibirse se inscribe en el modo en que su obra cristalizó la liminalidad de las fronteras entre su experimentación con distintas disciplinas artísticas, la 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. 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 (Suárez, 2022).

Hacia mediados de la década, su estética andrógina experimentó un giro rotundo vinculado inicialmente al *cross-dressing* (práctica en la que varones visten ropas de mujer) y posteriormente, al travestismo (Trastoy y Zayas de Lima, 2006).<sup>5</sup> Si bien estas disrupciones de género no representan algo nuevo ni poco habitual en el mundo del teatro,<sup>6</sup> las transformaciones que Barea protagonizó sobre su propio cuerpo devenido en obra de arte captaban la atención de transeúntes, pares del mundo del arte y del público en general.

A pesar de protagonizar estos cambios radicales sobre su cuerpo devenido mujer, discursivamente Barea se distanciaba de las búsquedas estéticas ligadas al ideal de belleza hegemónica del momento, que demandaba tener pechos grandes y cintura pequeña representados en las medidas 90-60-90 (Echavarren, 1998),<sup>7</sup> y de las formas de presentación en la vida cotidiana de las personas trans de los años 80.

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 (Barea en Garber y Manzani, 1991).

Su estética y performance de género fueron aprehendidas de sus amigas travestis de la murga con quienes mantuvo, además, una amistad. Barea se definía como alguien que buscaba ser del mismo modo arriba y debajo de los escenarios, ser “uno mismo”: actor y travesti en el teatro, en la calle, en el banco, en la verdulería (Barea en Celleri y Pank, 1991). Así, extendía su travestismo como superficie artística extremando la experimentación, vinculable a un *glam sudaca* que captó la atención de amplios sectores dentro y fuera del *underground* (Suárez, 2017).<sup>8</sup>

En los registros de las presentaciones de Batato en el escenario, daba la impresión de que no se encontraba actuando y se olvidaba sus pasajes, y dialogaba espontáneamente con el público que, desconcertado, de golpe, estallaba en risas sin aparente justificación. Barea descubrió, en sus años de formación, que este elemento inocente era un potencial recurso y comenzó a explorarlo como una forma de llegar a la audiencia. Mientras que su travestismo ponía en evidencia el carácter artificial del género y desnudaba prejuicios, su humor desestabilizaba sentidos arraigados durante los años de la dictadura militar. Cada vez con mayor frecuencia, llevó a la escena situaciones injustas y, hacia el final de su vida, realizó su única sátira política. De este modo, Barea se implicaba en lo que Michel Foucault (2014) denominó el discurso parresíaco: un decir veraz en el cual el interlocutor se pone en riesgo a sí mismo exponiendo la verdad en pos del bien común que implica el cuidado de sí y el cuidado de los otros.

El objetivo de este artículo es analizar los modos en que, apropiándose del dispositivo de la risa, Batato Barea puso en evidencia, durante los tempranos ochenta, el carácter artificial y disciplinador de la performatividad de género. A su vez, indagaremos en la utilización que el artista hizo del humor como herramienta para denunciar injusticias, actos de corrupción y asuntos incómodos. Nuestro análisis se ubica en la intersección entre los estudios del humor y la risa y los estudios de género y dialoga con una serie de trabajos que abordaron el tema desde distintas perspectivas. Por un lado, Garbatzky (2013) y Suárez (2019, 2022) investigaron la imagen de Batato Barea en relación con el teatro, la poesía y la performance en el marco del circuito *underground* de los años 80 en Buenos Aires. Asimismo, Bevacqua (2019) indagó en la figura de

este y otros artistas en términos de trasgresión de códigos heteronormativos que configuraron otra corporeidad. Sin embargo, en este artículo analizamos el vínculo entre el humor y lo reidero en las performances de Batato Barea tanto en la televisión como en el teatro y la vida cotidiana. En este sentido, describimos los modos en que Barea ponía en cuestión las performances disciplinadoras en términos sexogénricos como en relación con el canon teatral y exploramos los usos del humor en sus puestas en escena.

A modo de hipótesis postulamos que, en su despliegue performático, el artista articuló orgánicamente un cuestionamiento a los binarismos de género, al patriarcado, a la rigidez de los cánones teatrales y poéticos, y a las injusticias y abusos del poder respectivamente. A lo largo del artículo analizamos cómo fue transformándose el uso del humor en las puestas en escena del actor y cuáles eran los vectores de lo reidero en estas performances.

El abordaje se efectuó desde una metodología de carácter cualitativo. Se trabajó con reportajes, archivos audiovisuales inéditos y también de televisión a los fines de analizar la discursividad y la performatividad de Batato Barea –y en uno de los casos, de Moria Casán- en estos materiales. Para estos fines se recurrió al análisis discursivo y de la conversación y la interpretación de las gestualidades, prestando especial atención a los silencios y a la ironía. Además, complementariamente, analizamos, archivos personales y notas de prensa en los que se prestó especial atención a las afirmaciones de Barea y de Casán, como así también de otras personalidades que refieren al lugar que ellos ocupan en la escena social y cultural.

## 2. Debates en torno a la risa y el género

Nuestra perspectiva teórica se ubica a caballo entre las investigaciones en torno al humor y lo cómico y los estudios de género y su performatividad. En la actualidad, lo risible tiene múltiples acepciones según la situación. Los motivos por los que reímos son muy distintos: silencios, figuras y palabras, gestos, expresiones repetidas, chistes, muletillas o situaciones incómodas. Aún más, aquello que genera la risa cambia según los momentos, los lugares o los públicos. En efecto, en la antigüedad, las ideas en torno a lo reidero fueron fundamentalmente negativas. Bajtín (1994) señala que es recién durante el Renacimiento, con la renovación del orden existente que se producía en el carnaval, cuando la risa comienza a ser considerada liberadora y revolucionaria al permitir la inversión de las reglas sociales de las clases dominantes. Desde comienzos del siglo XX distintos autores explicaron la risa en términos de superioridad, incongruencia o descarga de energía, pero en la práctica el humor, el chiste, lo cómico y la risa tienden a unirse o separarse dependiendo de múltiples factores (Burkart, Fraticelli y Várnagy, 2021). De modo que no existió, ni existe, una única definición sobre lo reidero pues hay tantas risas como hechos que la producen. Una dislocación entre lo que vemos y esperamos ver (inversión), aquello que no se puede decir, la repetición de una acción, la exageración de un hecho o acto, son algunas de las situaciones y los recursos que nos generan risa. Todavía hoy lo risible tiene múltiples acepciones según la situación. En este sentido, es fundamental prestar atención a quién se ríe de quién, pues esto implica una relación de poder.

En efecto, si la risa es la dimensión performática de la acción, la distinción entre el humor y lo cómico resulta crucial. Según Damián Fraticelli (2023, p. 44), lo cómico, a diferencia del humor, construye un intercambio asimétrico en el que no hay ningún tipo de identificación con el blanco de la burla. Lo cómico es reírse del otro, del distinto, del que no pertenece al grupo de uno. El humor, en cambio, establece una enunciación reflexiva en donde hay una identificación con el blanco de la burla; en otras palabras, el humor es reírse de uno mismo. En este sentido, prestaremos atención a quién se ríe de quien, y también cómo opera el humor en los intersticios en el caso de las distintas performances de Batato Barea.

Es aquí en donde nos interesa especialmente la dimensión del género desde dos perspectivas. Por un lado, Judith Butler concibe al género como una acción social que requiere de una performance repetida para mantenerse dentro de un marco binario. Esta repetición es a la vez reactualización y reexperimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos (Butler y Lourties, 1998). Así, la performance hace explícitas leyes sociales, y cuando no se ajusta a los estándares de normalidad, es castigada con miradas reprobatorias o burlas –que implican al acto de reír–. Por otro lado, siguiendo a Sedgwick, el punto de partida de la performatividad *queer* implica no realizar el acto socialmente esperado (Sedgwick, 1999, p. 201). Es precisamente allí cuando aparece la vergüenza como una instancia constitutiva de la subjetividad, ubicándose a caballo entre la dimensión discursiva y la teatral. En este sentido, la puesta en escena del cuerpo sexuado y travestido en la vía pública implica un cuestionamiento a las directivas que dicta el poder hegemónico en pos de sostener el control sobre los cuerpos y también sobre las mentes y reproducir un orden social y de las cosas (Foucault, 2014).

### 3. De la calle a los primeros “numeritos” en espacios del *under*

Batato Barea se presentaba en la vía pública de distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires realizando un “numerito” en el cual recitaba en tono solemne: “Yo soy Batato, yo soy Batato”. Y la gente se reía. Era para él un modo de presentarse y hacerse conocer, difundir sus espectáculos. Pero su figura disonante, travestida y en una performance permanente generaba risa, irrumpía desde la sorpresa de lo inesperado, lo intempestivo y lo que se sale de la norma. Un desajuste entre lo que el transeúnte espera encontrar en esa cotidianidad que habitamos a menudo de forma indiferente y aquello que irrumpe desestabilizándola.

En 1990, Batato Barea afirmó en una entrevista personal con el artista Peter Pank:

Yo salía a la calle y a las plazas y decía un monólogo –“Yo soy Batato”-... y la gente se reía, no sé por qué y nunca supe por qué... ese chiste que en realidad no era un chiste. Yo no manejo el humor... Yo digo una poesía y por ahí, eso da risa en el público. Son poemas que a mí me emocionan y los digo..., por ejemplo, en el espectáculo “El puré de Alejandra”, que era toda una primera parte dramática y toda una segunda parte cómica. Y empecé a hacer el espectáculo en su parte dramática y la gente se reía. Yo mismo me asombré, porque yo no esperaba que se rieran, solamente recitaba: –“Esta lila se deshoja. Desde sí misma cae y oculta su antigua sombra. He de morir de cosas así” –. ¿Por qué te vas a reír de eso? Y bueno la gente: –“Jajaja”. Y era una risa...Y entonces seguí haciendo cosas así, pero no con la intención de hacerme el cómico. Al final el público es el que determina, siempre (Cellery y Pank, 1991).

Con el correr del tiempo, Barea se apropió de esa risa inesperada de los espectadores para exponer temas incómodos y para performar por fuera de los cánones teatrales. Al mismo tiempo, es posible hipotetizar que, en un comienzo, la risa del público se debía a la incomodidad o la vergüenza –ajena– causada por el amateurismo de una declamación que no se correspondía con los cánones solemnes de la poesía que se complementaba con una performance de género desajustada de la heteronorma. En efecto, cabe recordar que para Sedgwick (1999, p. 202) en la performatividad *queer* la vergüenza funciona en un nivel intersubjetivo en una serie de procesos por los cuales se forma la identidad en una instancia constitutiva de la subjetividad. Si bien se trata de un afecto individualizante –pues la persona es dejada sola en la escena– también se revela bajo la forma de una empatía negativa, cuando vivenciamos genuinamente la vergüenza de otro como propia –la vergüenza ajena–. Para Sedgwick, la subjetividad *queer* está ligada a la experiencia persistente de la vergüenza y asociada a las maneras más oblicuas de ubicarse fuera de la norma, que no se corresponden con identidades asimiladas socialmente. La vergüenza puede ser adoptada como instancia fundamental de los procesos de conformación identitaria que están disponibles siempre para su transformación, metamorfosis y replanteo (Sedgwick, 2003, p. 63).

Retomando este sentido de conformación identitaria, tanto el desajuste sexogenérico como el distanciamiento en relación a los cánones del “buen arte” se conjugaron de forma creciente en las puestas en escena de Barea, quien extrajo de estas disonancias la potencia para crear un nuevo estilo propio. Así, en sus siguientes “numeritos” el artista comenzó a apropiarse de esos dispositivos desestabilizadores del sentido común como parte de su actuación. Siempre en un tono neutro y utilizando el recurso de la repetición.

En 1991 se presentó en el emblemático bar Parakultural<sup>9</sup> junto al elenco que integraba con Humberto Tortonese<sup>10</sup> y Alejandro Urdapilleta.<sup>11</sup> En esta ocasión, Barea realizó un monólogo que expresaba una reacción contra lo instaurado como el conocimiento legítimo, el canon hegemónico del arte y las normas sociales. Barea aparecía en el escenario completamente travestido y cuando decía: “Yo soy Batato”, la gente ya comenzaba a reírse, pues, su imagen no coincidía con el modo en que él se enunciaba. A todas luces, no era un hombre, pero se presentaba como Batato, en masculino, y luego actuaba el rol de una mujer. Si, como plantea Butler y Lourties (1998) la identidad de género es el resultado de un acto performativo que la sanción social y el tabú compelen forjar como un estatuto cosificado, Barea comienza por quebrar esa lógica, generando el desconcierto del público.

Lo primero a destacar de este número es que el *performer* no actuaba, hablaba al público como si este fuera un interlocutor más. Presentaba el número indicando que ella era la señorita Batato Barea, señalaba que tenía 78 años y que junto a sus dos amigas mamarrachas –Tortonese y Urdapilleta– iban a protagonizar una retrospectiva de sus vidas. Luego contaba que en su carrera tuvo ciento unas censuras y el público reía frente al absurdo. Incluso si el monólogo provenía de un guión ficcionalizado, Barea mencionaba algunas de sus obras que efectivamente habían sido censuradas en democracia, tales como *Los perros comen huesos*, *Enemigos del Pueblo*,<sup>12</sup> *El puré de Alejandra*, *La desesperación de Sandra Opaco* e *Irremediablemente una intensa tragedia iraní*. Luego de enumerar la lista de obras, Barea decía, en tono irónico: “Todas existieron y todas las hice, aunque sea hasta la mitad porque después me cortaron y me tuve que ir” (Crampi, Anchou, y Pank, 2011). Así, ponía en juego, a través del humor habilitante, una realidad que afectaba a la escena artística de los años 80: las remanencias represivas y la censura de los años previos.

Retomando la fórmula lacaniana según la cual nada puede ser dicho realmente si no es a través del humor (Allouch, 2006), Barea denunciaba la censura en democracia, pero desde la distancia mediadora que este habilita. Ponía así en evidencia una realidad que asediaba al teatro desde los años de dictadura militar, cuyas remanencias continuaban presentes. Entre las obras que mencionaba, señalaba específicamente una, en teoría inexistente, en donde relataba la censura a los contenidos que implicaban a la homosexualidad. También, desdramatizaba, sin banalizar, la puesta en palabras y escena de estos temas, distanciándose así de los mandatos de la militancia homosexual comprometida de los años 70 (Ben, 2022). En este número, Barea, junto con Urdapilleta y Tortonese, cuestionaba desde lo cómico, dos hechos. Por un lado, la represión que sufrían las disidencias sexuales de la época y, por otro, se mofaba de los mandatos normalizantes de ser “un puto bien” que imperaban en el sentido común de muchos colectivos *LGBTI* del momento (Meccia, 2017). A la vez que, desde el travestismo, humorizaba sobre las demandas y presiones sociales de ser una señorita, de llegar virgen al matrimonio, y de ajustarse a los mandatos del modelo de familia hegemónica (en crisis).

En la creciente interacción con el público, Barea se reía de sí mismo y de las transformaciones que llevaba a cabo sobre su cuerpo. Se burlaba de las imperfecciones en los implantes mamarios que se había colocado de forma precaria con aceite de avión, una intervención riesgosa pero muy común entre las travestis de los años ‘80 y ‘90. En la humorada, Barea ponía en escena una práctica clandestina y naturalizada que cristaliza, por un lado, la falta de leyes que protegieran a las personas trans y, por otro, un mandato que lideraba entre ellas en esa época, el de adscribir a la “supermujer” con los modelos de las vedettes del teatro de revista y la televisión (Echavarren, 1998).

En el límite del absurdo, el artista presentaba a todas sus exparejas. En la escena sacaba de una bolsa objetos extrañísimos, como un caracol de cartón o un osito de vidrio, y les adjudicaba cualidades vitales. El público, en principio atónito, confundido, estallaba en risas mientras que Batato Barea continuaba como si tal. En este diálogo horizontal con su audiencia, se puede identificar la diferencia entre lo cómico, que hace ostensible la superioridad de quien ríe, frente a aquello que genera lo humorístico, que prohíbe al emisor tomarse a sí mismo en serio. Barea cuestiona así su propia inscripción como sujeto en el mensaje que enuncia, y apunta, 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” (Deleuze y Guattari, 1988).

Al mismo tiempo, el *clown*-travesti desplazaba los límites de lo aceptado y, desde el desconcierto, ponía a jugar temas vinculados a la opresión sobre las mujeres. Señalaba, por ejemplo, que a pesar de sus amores se conservaba señorita. El humor sobre un prejuicio que asocia a la virginidad femenina con la pureza y que se impone como mandato prematrimonial fue un *leitmotiv* en los sketches de Barea y del trío que conformó con Urdapilleta y Tortonese desde mediados de los años ‘80. En efecto, un cúmulo de chistes, a menudo incorrectos, en torno al discurso estigmatizante y misógino que hacía ver a la mujer deseante como indecente, fue central en las producciones del trío de actores. Por otro lado, es destacable cómo desde un transformismo al revés (el trío de varones interpretando de forma equivocada el rol de mujeres) ponía sobre la mesa prejuicios que recaían sobre las lesbianas en ese momento. Prejuicios que, por ejemplo, sostenían que la homosexualidad era producto de abusos sexuales en la niñez o que las mujeres lesbianas no tenían deseo sexual, fueron solo algunas de las formas de discriminación que el elenco ponía en evidencia.

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 inspiradas en *Las Poetisas* y *Las locas bailan y bailan* en el programa de Antonio Gasalla, *El Palacio de la Risa*, transmitido por ATC (1992-1993) y por Canal 13 (1994 y 1996).

#### 4. “Batato estás neutra”. El humor y el género en la televisión

En octubre de 1991, Batato Barea asistió al programa televisivo *A la cama con Moria*, llevando un cúmulo de elementos actorales y humorísticos que había ido sedimentando durante su trayectoria. Su cuerpo metamorfoseado y travestido no había pasado desapercibido ni en el entorno artístico, ni en sus espacios cotidianos, aunque, en términos generales, no trascendieron expresiones de rechazo o maltrato, sino más bien de simpatía por parte de la gente. Una excepción notable fue la polémica con un clérigo de la ciudad de La Plata, el Padre Lombardero, quien decía públicamente que había que matar a Barea y a todos los homosexuales como él. Los ataques de Lombardero se reiteraron especialmente en la radio hasta 1990, momento en que Batato Barea respondió en un tono desestimador:

Pero yo pienso que el Padre Lombardero es un viejito, sacerdote, y hay que dejarlo porque es totalmente inofensivo. Le dije que tendría que reflexionar porque yo me llamo Batato y él de segundo nombre tiene María. Le respondí que voy a misa, así como estoy, y que dios nunca me echó de su casa. Me echa él no dios. (...) No sé si el lio es por las tetas, creo que más por la prostitución... en fin (Barea, 1990, p.12).

Sin embargo, su imagen travestida y sexuada resultaba disruptiva, incluso en un programa del mundo del espectáculo. Sus apariciones previas en televisión habían sido breves, junto a Antonio Gasalla o en publicidades. Pero a diferencia de esas primeras experiencias, en esta ocasión lució por primera vez sus flamantes senos.<sup>13</sup> La transformación resultaba radical; el artista portaba una vestimenta con encaje, aros colgantes, y grandes anillos de botones que confeccionaba él mismo. Además, en una alianza entrañable con la conductora, extremó los límites de la parodia a los roles de género, en un espacio evidentemente habilitante.

El programa televisivo *A la cama con Moria* comenzó a emitirse a comienzos de 1990 y transcurría en una cama donde Casán invitaba a distinguidas personalidades del mundo del espectáculo y reactivaba las últimas polémicas que acontecían en el mismo. Ana María Casanova (Moria Casán) es, aún hoy, una reconocida vedette, actriz de teatro y cine, de Argentina. Su figura fue, desde muy temprano, referente del movimiento LGBTI en el mundo del espectáculo. En los años 90 se autoproclamó como la primer transexual, en una forma de captar la atención de las luchas por los derechos de las disidencias sexuales y de las minorías.

Siempre entendí la “margenialidad” (sic) del espíritu. La única *mariquita* que había en mi barrio cuando yo era chica jugaba solo conmigo. En su casa lo maltrataban y yo decía “wow...” Y era mi amigo. Éramos felices jugando (...) Entendía que su sensibilidad era igual a la mía. Sin que nadie me explicara, comprendí que no había género. Él era mi amigo. Era hermosa su sensibilidad (Casán, entrevista en Press, 2022).

En este sentido, la conductora pugnaba, ya en los años ‘90, por la construcción de un nuevo sentido común sobre las disidencias sexuales. Haciendo valer su extensa trayectoria y reconocimiento en los medios, dejaba entrever su repudio a la homofobia y a la transfobia, levantando el estandarte celebratorio de nuevas sensibilidades.

Batato Barea también fue reconocido como una de las primeras figuras que, desde su trayectoria artística inquieta, movediza y nunca cómoda, ejerció un punzante y sostenido movimiento crítico con relación a la heteronorma, al extender su obra cuestionadora a su propio cuerpo travestido. Su lucha, cotidiana y micropolítica, consistió en visibilizar y desnaturalizar desde el humor, los actos cotidianos y los escenarios, otras formas posibles de habitar en el mundo. De manera que, como le fue reconocido por sus contemporáneos, sentó las bases para la sedimentación de nuevas libertades para todas las formas de disidencia sexual. En efecto, en 1990, Roberto Jáuregui, primer presidente de la CHA (Comunidad Homosexual Argentina) afirmaba:

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” (Jáuregui citado en Noy, 2006, p. 53).

Aunque ocupaban posiciones diferentes y pertenecían a generaciones distintas, tanto Moria Casán (1946) como Batato Barea (1961-1991) compartían el cuestionamiento a los esencialismos de género. Esto se puso en evidencia especialmente en la complicidad que establecieron en el programa televisivo. Al comienzo del programa, la conductora elogió las tetas de Barea, quien recientemente se había colocado implantes mamarios, y él le entregó un regalo perfectamente envuelto. Se trataba de una banana. Mientras agradecía y chistaba, la conductora comenzó la polémica con la complicidad de su invitado:

Moria Casán: – Batato estás bárbaro, divina. ... bárbaro, divino ¡no sé cómo decirte!

Batato Barea: – No, lo que vos quieras decime.

Moria Casán: – Bueno Batato estas neutra.

Batato Barea: – Sí, neutra.

Moria Casán: – Me encanta neutra porque da para todo.

Batato Barea: – Sí, claro (Risas).

Moria Casán: – Decime ¿es cierto que trabajas de copera?

Batato Barea: – No, de mesera, en el Dorado. Los viernes estoy, le sirvo los ñoquis a Macri, padre e hijo, a Manzano y a otros políticos que no me acuerdo los nombres (*A la cama con Moria*, 1991).

Esta escena resultaba revulsiva para el clima de postdictadura en una Buenos Aires donde todavía imperaban edictos, heredados de los años del proceso, que permitían a la policía detener a personas sospechosas de ser homosexuales.<sup>14</sup> La complicidad que entreteje la conductora Moria Casán al decir “Batato estas neutra” rompe con el imperativo de performar de manera estática y, a lo largo de toda una vida, un único género binómico: hombre o mujer. En este sentido, los verbos “ser” y “estar” se encuentran diferenciados claramente en español, a diferencia de otros idiomas. El primero se utiliza para expresar cualidades esenciales o permanentes del sujeto, mientras que el verbo “estar”, se utiliza para expresar características o estados transitorios que dependen de circunstancias. De manera que, desde un sentido cultural y homogeneizante, el género debería responder siempre al mismo patrón del “ser”. Sin embargo, cuando Moria Casán se refiere a Batato Barea con el verbo “estar”, se evidencia el carácter situacional de la identidad y se desatan otros devenires sexogenéricos posibles que encierra una existencia singular. Así, este diálogo cómplice entre la conductora y Barea colma ese locus de sentido desde la ruptura más radical con el mandato de “ser” de una forma fija y estática en toda una existencia.

Por otro lado, Batato se burla de la demanda en las formas de actuar y de divertir que son inherentes a lo cómico. Moria Casán le pregunta si es cierto que él está en una lista para entretener a los marines que están de paso por Buenos Aires y le dice que sí, que es cierto, pero que no piensa ir a entretenerlos sino a aburrirlos y declama en tono burlesco y exagerado solemne una poesía:

Les voy a decir a los marines: “Quiero amar esta noche/con piedad infinita/quiero amar al primero que acertará a llegar/Nadie llega, ni llegó ni llegará.”

Después les bailaré una danza de Gladys la Bomba tucumana y no van a entender nada porque ya se aburrieron. Así que ahí les voy a decir –porque no sé inglés ni quiero saber– “Bye bye marin, ah no thank you...”. Bueno, no me aprendí ni eso porque el bye bye va al final (A la cama con Moria, 1991).

Mientras Barea aprovecha la oportunidad para hacer lo que más le gusta, declamar poesía en tono casual, el diálogo se detiene debido a la risa del público. La marginalidad de su figura disruptiva, que performa “de manera incorrecta” el género asignado, coquetea zigzagueante con el modo en que se muestra exageradamente como un mal actor poco experimentado y desinteresado por su metier actoral.

En efecto, ya en el pasado Barea había comenzado a utilizar el recurso de esquivar los lineamientos de la actuación, especialmente en los años en los que trabajó con el trío de actores que tenía junto a Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta. Tal como ellos señalaron y como se puede ver en los registros de esas presentaciones, cuando Batato estaba en el escenario daba la impresión de que no se encontraba actuando. Inclusive se olvidaba sus pasajes y dialogaba con el público que, de golpe, estallaba en risas sin aparente justificación. Postulamos, en primer lugar, que este elemento inocente era un recurso que Barea descubrió en sus años de formación y que comenzó a explorar como una forma de llegar a la audiencia desde la risa que desestabiliza sentidos comunes normalizadores, sexistas, violentos y totalizantes, los cuales venían arraigados del terror dictatorial y del disciplinamiento sistemático de los cuerpos y las mentes mediante la represión y la censura.

En este sentido, Barea encontró en el desempeño incorrecto de la triada performance de género, declamación poética y actuación teatral, un vector de lo risible. Reconvirtió así a la risa burlesca y degradante en un motivo de risa que exploraba el absurdo. Sin embargo, en esta instancia televisiva, que aconteció pocos días antes de su muerte, Barea se mofaba incluso de su propia apatía respecto a los cánones de la actuación y la poesía solemne que desplegaba en los escenarios del teatro, incluyéndose él mismo en la humorada: como sujeto enunciador y simultáneamente objeto de esa burla (Fratlicelli, 2023).

No obstante, lo que más llamaba la atención del público era el modo despreocupado con el que Barea performaba un género no binario. Así, sin perder el tono cómico, Casán retomaba una vez más en la conversación la idea de que no hay motivo para alborotarse frente a la diferencia:

Moria Casán: – Batato, le tenemos que decir a la gente que se quede tranquila. Porque la gente está acostumbrada a mi programa, que hay de todo, pero esto es como *too much*.

Batato: – No, pero desde que yo vine a tu programa, la gente me saluda; pero por tu programa me saludan (...) Y salió en todos los medios.

Moria Casán: – Pero claro y los medios dijeron: “Batato Barea maravilloso en A la cama con Moria”. Es un toque como de oxígeno y de transgresión. El periodismo adoró.

Batato Barea: – Sí, el barrio me quiere mucho.

Moria Casán: – Vos vivís en el Abasto.

Batato Barea: – Sí, el barrio me quiere mucho, el verdulero me quiere mucho y más cuando voy así (señala su torso). Cuando voy un poco así, me quiere más.

Moria Casan: – Y ¿así vas al barrio, al verdulero? El verdulero se vuelve loco.

Batato Barea: – Sí y por eso me mandó la mejor banana.

Moria Casan: – Y a la farmacia...

Batato Barea: – Sí, voy así a comprar a la farmacia (...) (A la cama con Moria, 1991)

De este modo, ambos traían la realidad cotidiana a la escena y lo hacían desde la risa liberadora, catártica en el sentido enunciado por Sigmund Freud (1986). A sabiendas de que el humor es cosa seria, le devolvían a la disidencia sexogenérica su carácter de realidad no mediada. En definitiva, en este deslizamiento hacia situaciones del día a día la risa se vuelve una actitud empática, en la que, como señala Humberto Eco (1990) quien ríe piensa que podría ser, él mismo, ese otro de quien se está riendo.

Como vimos, Butler y Lourties (1998) explican que la televisión y el teatro son espacios habilitantes para transgredir los mandatos que recaen sobre las performances sociales del género, pues en estos contextos la audiencia suele separar totalmente la actuación de la realidad. Sin embargo, es en este punto donde la conductora y Barea parecen desafiar este principio al traer la transgresión a la escena televisiva y reafirmarla como un acto performativo concreto, positivo y de la cotidianidad. Nuevamente a través del humor, Barea y Casan devolvían al travestismo su habitualidad, su entidad en tanto performatividad que sucede por fuera del escenario.

Asimismo, Barea aprovechó este paso por la televisión para publicitar una de sus obras teatrales a las que invitaba a personajes sin formación actoral, que, como fue extensamente desarrollado por Dubatti (1995, 2012), consistió en una práctica distintiva en la trayectoria de Barea. Incluso, este fue uno de los elementos que dieron lugar a lo que Dubatti define como *Nuevo Teatro Argentino*. Las obras a las que Barea refiere en el programa, estaban cargadas de un fuerte componente incorrecto y traían a colación temas incómodos, difíciles de poner en palabras. Este constituyó otro de los elementos de la actuación y lo cómico desarrollados por Barea especialmente en su último año de vida.

## 5. El humor incorrecto

En la segunda parte del programa, Moria Casán le consulta a Barea por sus últimos “escándalos”. El artista explica que se trata de obras un poco incorrectas y describe una de ellas en la que su madre, quien actuaba en sus últimas presentaciones, hace una escena en la que recibe un fierrazo en la cabeza. Luego, aclara que nadie salió herido. Además, comenta que no solamente su mamá sino también otras personas, ajenas al mundo de las artes escénicas, eran parte de sus últimas obras, pues la idea era incorporar al teatro actos de la cotidianidad.

En este punto, nos detendremos en una obra en particular en la cual Barea presentaba en público a Luciérnaga, una niña que, según él, ejercía la prostitución en la estación de trenes de Constitución. El sketch mencionado era parte de una serie que realizaba junto a Urdapilleta y Tortoneseen el Centro Cultural Recoleta y se titulaba *Las Locas bailan y bailan*. Luciérnaga era, en realidad, la hija de una señora que hacía la limpieza en el mercado de San Miguel, donde los padres de Barea tenían una carnicería. En el espectáculo, él señalaba que se trataba de una niña sordomuda y le preguntaba: – “Vos sos sordomuda ¿cierto?” y la nena asentía con la cabeza.

Incluso si la escena resultaba políticamente incorrecta, el público se reía. La imposibilidad de habla de Luciérnaga, una menor de edad vulnerada por las redes de prostitución, ponía en evidencia un hecho aberrante que gran parte de la población silencia como si se tratara de un problema distante, propio de los sectores más marginados de la sociedad.

De manera que es probable que la risa del público emanara de la incomodidad del develamiento de un mundo de injusticia que con pasiva complicidad habitamos. La risa incómoda también es parte de la reafirmación del silenciamiento de las minorías subalternas que, incluso si logran expresarse, no son escuchadas (Spivak, 1998). Más aún, Barea está denunciando en esta escena el lugar de sometimiento de las niñas y las mujeres en el marco de una sociedad machista. Así, el *clown*-travesti utiliza el recurso del absurdo y lo cómico para desnudar temas incómodos y convenciones burguesas y denunciar injusticias y silenciamientos, entendiendo que nada puede ser dicho seriamente si no es a través del humor.

Figura 1

Batato Barea y Luciérnaga en *Las Locas bailan y bailan*. Centro Cultural Recoleta, Sala Capilla. Abril de 1991



Fuente: Foto María Aramburu. Archivo Batato Barea/Cosmocosa

Por último, en el programa televisivo Barea le habla a Casán sobre su última obra, realizada junto a Urdapilleta y Tortonese, la única que implicó a la sátira política. La Carancha. Una dama sin límites, contaba con un alto 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>15</sup> La Carancha. 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 nacional en 1985. Ferviente defensora del libre mercado, durante la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989), 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 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 de cuestionar públicamente a una figura protegida por importantes redes de corrupción, los actores la parodiaron en escena. La transgresión resultaba aún más cuestionadora debido al hecho de que el propio Barea travestido encarnaba la figura de Alsogaray.

En julio de 1991, la revista *Flash* le consultó a Barea si a él no le preocupaba que ella se enterara de esta sátira:

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" (...) Cuando 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, 1991).

En esta obra Barea recogió el guante del discurso parresíaco en toda su potencialidad, en tanto que la franqueza y la puesta en verdad comprometía su integridad, incluso si esta se expresaba por la vía del humor. Así, en su última obra el artista utilizó la risa para cuestionar la corrupción de la esfera política y lo hizo encarnando, desde el travestismo, a un personaje femenino real para satirizarlo.

## 6. Reflexiones finales

El travestismo expresa más que el cuestionamiento a la diferenciación entre sexo y género: desafía la distinción entre apariencia y realidad que estructura buena parte del pensamiento común sobre la identidad genérica. La performance de género mal efectuada desata un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos. Uno de los métodos más habituales y eficientes de esa forma de coerción social es la risa.

Sin embargo, lo que buscamos poner en evidencia en nuestro análisis es el modo en que Batato Barea se apropió de la risa que provenía de la burla para invertir su sentido. De esta manera, logró darle la vuelta al carácter punitivo del dispositivo reidero y cuestionar sentidos comunes que rutinizan performances de género y las delimitan como correctas o incorrectas.

Las calles y los escenarios resultaron un primer espacio desde los cuales Barea logró visibilizar y comenzar a construir otra mirada que trascendió y superó los binomios. Más aún, con la complicidad de Moria Casán y ya cerca del final de su vida, Barea llevó con naturalidad esa ambivalencia al lenguaje, adelantándose muy tempranamente a las discusiones sobre el uso de la e, la x, o el @, entre otras estrategias, para evitar la masculinización del habla y la lengua. Con esto, logró sortear tempranamente el machismo que se instaura en la primera de las formas de interpretar, comprender y apropiarnos del mundo: nombrándolo a través del lenguaje. De esta manera en sus presentaciones se ponía a jugar el develamiento de aquellas normas unificadoras del deseo y del género. En este artículo se demostró cómo lo reidero tiene la capacidad de enseñarnos a ver de manera novedosa y ridícula la realidad, de revelar incoherencias, de desvelar las otras realidades que acechan detrás de las fachadas del orden social y del sentido común. La risa ofrece una visión del mundo distinta a la instituida, de ahí su potencial disruptivo.

Por otro lado, en esta indagación pudimos reconocer que los números y presentaciones de Batato Barea hacían eco en el público porque este se identificaba con las problemáticas que su humor evidenciaba. En efecto, lo reidero habilita formas diferenciales de decir aquello que en ciertos momentos históricos y en determinados contextos sociales no puede ser dicho si no es a través del humor. En otros casos mencionados, la risa del público era incómoda y a menudo respondía a enunciaciones políticamente incorrectas que, sin embargo, develan injusticias arraigadas en una cotidianidad heredera de los años de gobierno de facto. En suma, al reír pierdo mi superioridad porque pienso en que también podría ser yo el otro o la otra de quien me río. Una actitud que nos invita a desdibujarnos, jugar a cambiar de rol y a cuestionarnos lo que a simple vista nos resulta normal. Con ello, Barea denunció los mandatos impuestos socialmente e imperativos que en muchos casos perduraban heredados de la dictadura militar. Desde la risa el artista sentó las bases para la sedimentación de libertades para todas las formas de disidencia sexual y de los derechos de las mujeres y las minorías en Argentina. Más aun, cuestionó injusticias y desigualdades que comenzaban a ser cotidianas de cara a los años 90 con la implantación del neoliberalismo en la región y el aumento de la corrupción estatal en nuestro país.

### Fuentes documentales utilizadas

Aguilar, G. (23 de enero de 2015). Purpurina en los confines del rock. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/rn/arte/Purpurina-confines-rock\\_0\\_SJ7a2B5P7g.html?srsltid=AfmBOorJ2aQRlpklR23GBIKghXKEUcMWB8S5BSMO\\_Swd8dl6GfJuSokU](https://www.clarin.com/rn/arte/Purpurina-confines-rock_0_SJ7a2B5P7g.html?srsltid=AfmBOorJ2aQRlpklR23GBIKghXKEUcMWB8S5BSMO_Swd8dl6GfJuSokU)

Barea, B. (1 de diciembre de 1990). Expresión propia. *Pan y Circo*, p. 12.

Canal Peter Pank. (21 de julio de 2021). Batato (cortometraje) dirección Peter Pank [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=s6168t5GtMI>

Canal Peter Pank. (8 de agosto de 2021). Batato Barea en A la cama con Moria (TV 1991)[Archivo de Vídeo] (1991). <https://www.youtube.com/watch?v=j6npfNgVqVs&t=318s>

Celleri, M y Pank, P. (1991). Batato [Cortometraje documental, experimental] Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=s6168t5GtMI&t=341s>

Crampi, M., Anchou, G. y Pank, P. (2011). La Peli de Batato [Película]. Argentina: Cinemascoop, Masoka Cine, Video Flims.

Garber, P. y Manzani, G. (10 de diciembre de 1991). El busto es un vestido. *Página 12*, 20.

Press, G. (3 de mayo de 2022). Moria Casán: “Contribuí a cambiar la cultura gay pero jamás me interesó lo políticamente correcto” (Entrevista realizada a Moria Casán). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/lgbt/2022/05/03/moria-casan-contribui-a-cambiar-la-cultura-gay-pero-jamas-me-intereso-lo-politicamente-correcto/>

Un travesti disfrazado de María Julia (julio de 1991). *Flash*, p. 3. Archivo Batato Barea propiedad de Seedy González Paz, alojado en la galería Cosmocosa.

## Referencias

- Allouch, J. (2006). *La erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: EDELP.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Ben, P. (2022). Dos Demonios y revolución sexual en los ochenta. En D. D'antonio, K. Grammático y C. Trebisacce (Ed.), *Tramas Feministas al Sur* (pp. 108-149). Buenos Aires: Madreselva.
- Bevacqua, G. (2019). "Deformances" recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014). *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 29, 130-155. <https://doi.org/10.34096/tdf.n29.6520>
- Burkart, M., Fraticelli, D. y Várnagy, T. (Comp.) (2021). *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*. Buenos Aires: Teseo.
- Butler, J. & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314. Recuperado de [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate\\_feminista/article/view/526](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/526)
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Milmesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Echavarren, R. (1998). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Eco, H. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Foucault, M. (2014). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II. Curso del Collège de France (1983-1984)*. Buenos Aires: AKAL/Siglo XXI Editores.
- Fraticelli, D. (2023). *El Humor Hipermediático: una nueva era de la mediatización reidera*. Buenos Aires: Teseo.
- Freud, S. (1986). *Obras Completas. Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899)*. (2ª ed. Vol. 1). Buenos Aires: Amorrortu.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performer en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres/Nueva York: Methuen.
- Manzano, V. (2019). Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Mora*, 25, 135-154. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/8526>
- Meccia, E. (2017). *El tiempo no para. Los últimos homosexuales cuentan la historia*. Buenos Aires: Ediciones UNL-Eudeba.
- Milanesio, N. (2021). *La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Noy, F. (2006). *Te lo juro Por Batato: Biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Pelletieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. (Tomo V). Buenos Aires: Galerna.

- Sedgwick, E. K. (1999). Performatividad queer. The Art of the Novel de Henry Jameson. *Nómadas*, 10, 198-214. Recuperado de [https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas\\_10/10\\_16K\\_Performatividadqueer.pdf](https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_10/10_16K_Performatividadqueer.pdf)
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling. Affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press.
- Spivak, G. (1998). ¿Puede Hablar el Sujeto Subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 27-51. Recuperado de <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06t01>
- Suárez, M. (2017), *¿Un Glam sudaca? Estilos y derivas en la escena under rioplatense de los años ochenta. El caso de estudio de Batato Barea*. Trabajo presentado en Actas de las III Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de San Martín. Recuperado de <https://noticias.unsam.edu.ar/wp-content/uploads/2018/04/GT-13.pdf>
- Suárez, M. (2019). Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del “underground” en Buenos Aires. *Nuevo Mundo Mundos Nuevo*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/75920>
- Suárez, M. (2022). *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 de Doctorado, Universidad Nacional de San Martín). Recuperada de <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2046>
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Verzero, L. (2013). *Teatro Militante: radicalización estética y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

## NOTAS

- 1 Clown-Travesti-Literario era el modo en que el artista se autodefinía condensando tres grandes ejes de su vida artística. En primer lugar, su formación y trabajo con el clown; disciplina en la que se formó desde 1985. En segundo lugar, su devenir travesti. Por último, su afición por la literatura y la poesía, especialmente la de los autores Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Alberto Laiseca, Néstor Perlongher, Susana Thénon y William Blake.
- 2 “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. Se utilizará la palabra nativa “numeritos” a lo largo del texto, de modo que quede establecido desde el inicio del artículo.
- 3 Nos referimos a la definición de “movimiento” en términos de Raymond Williams (1980), quien lo concibe en el marco de formaciones culturales en las cuales “los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico” en un marco social y un contexto político que influyen en sus condiciones de existencia (p. 68).
- 4 El término *underground* fue acuñado en los años 60 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. Posteriormente, también se utilizó para referir a los movimientos de rechazo a la cultura dominante (Sedgwick, 1999). En este trabajo, se concibe al término como una categoría nativa utilizada por la prensa, el público y los propios artistas.
- 5 Como señalan Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006, pp. 99-101), se puede visualizar una diferencia clara entre un empleo estetizante de este recurso escénico de uso paródico que disimula sutilmente las

- marcas sexuales diferenciadoras y otro de orden cuestionador en donde el discurso verbal y gestual construyen una imagen de femineidad o masculinidad quebrada abruptamente.
- 6 El travestismo se remonta al origen mismo del teatro cuando los hombres hacían los papeles de las mujeres, quienes no tenían un lugar en las tablas. Más aún, constituye uno de los recursos omnipresentes en el teatro aurisecular barroco en el que el disfraz funcionaba como elemento de ficción dentro de la propia ficción.
  - 7 90-60-90, se trata de medidas corporales en centímetros, estandarizadas para los cuerpos femeninos, para el pecho, la cintura y la cadera.
  - 8 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 (2015) el *glam* arribó a América Latina de forma clandestina. Postulamos aquí que este estilo desembarcó en nuestro Río de la Plata, bajo la forma de un *glam* sudaca, catalizando la sinergia de esta región desde los años 80.
  - 9 El Parakultural se emplazaba en la calle Venezuela 336, en las inmediaciones del barrio de San Telmo en la ciudad de Buenos Aires. Inicialmente, hacia 1984, el espacio había sido alquilado por Horacio Gabin y Omar Viola para ser utilizado únicamente como sala de ensayos y para dar clases de mimo. En sus comienzos, era un viejo sótano 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. La inercia del lugar y la inclusión de gente a los ensayos llevaron a su posterior apertura al público como bar cultural.
  - 10 Humberto tortonese (1964) es un actor y comediante argentino. Desde muy temprano, en su adolescencia, estudió teatro y actuación con Urdapilleta y Barea.
  - 11 Alejandro Urdapilleta (1954-2013) un actor, guionista, escritor y poeta argentino.
  - 12 Se trata de su primer unipersonal poético-humorístico estrenado en 1985 en el Centro Cultural San Martín. La obra cuestionaba a personalidades de la alta jerarquía eclesiástica, involucrados en crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura cívico militar. A pesar de la buena recepción del público, el espectáculo fue censurado. 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".
  - 13 Implantes mamarios que se colocó en condiciones precarias mediante la inyección de aceite de avión.
  - 14 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 gais y travestis aplicando el inciso 2º H –escándalo en la vía pública– de dichos edictos policiales.
  - 15 La revista *Noticias* fue fundada en 1989. Contaba con una tirada semanal y su contenido estaba orientado a temas políticos, de la farándula y de actualidad social.