

# “Como la espuma de un mar enorme” Derrames micropoéticos de la técnica del clown en el devenir travesti de Batato Barea

BEVACQUA, Guillermina /Instituto de Artes del Espectáculo – mina\_bevacqua@hotmail.com

---

Eje: Artes Performativas Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Batato Barea- clown - travesti

## › **Resumen**

Este trabajo aborda una trama posible de establecer a través de la constelación poética de la técnica del *clown* y la trayectoria de vida de Batato Barea. En la década del 80, dicho *performer*, entre la liminalidad del arte y la vida, no escindió su persona de su personaje. Y, en el marco de un contexto *libertario* desplegó su *devenir travesti*. Si bien en el seno familiar surgieron las primeras desobediencias a las instituciones, fue mediante las experiencias escénicas y su tránsito por la técnica del *clown*, cuando comenzó a desarrollar un proceso de subjetivación desacatando, tanto arriba como abajo del escenario, el *régimen heterosexual* (Wittig, 2006). Por lo tanto, a través de los postulados de la mencionada técnica de actuación se considerará el impacto que esta produjo en el devenir del “primer clown travesti literario”, como el mismo solía definirse.

## › **Presentación<sup>1</sup>**

Los nuevos territorios de autonomía, que hoy aparecen  
y mañana se esfuman, van dejando una estela  
sobre la que brillan las burbujas de otra sociedad  
(Baigorria, 2014 [1985]).

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una re elaboración de “Batato Barea: El desacato festivo del clown en el teatro de la pos dictadura”, presentado en las I Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo en marzo de 2017. En el corriente año, fue publicado en *Nicanor Araoz. Antología genética*, compilación realizada por Inés Katzenstein, Lucrecia Palacios y Alejo Ponce de León, bajo el sello editorial de Mansalva y el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella.

La intensa actividad escénica de Batato Barea se desplegó en la *breve e inasible* década del 80. En el agitado campo teatral de la apertura democrática, para algunos historiadores, Barea formó parte del teatro del *cuestionamiento y la parodia* (Pellettieri, 2001). Para otros, fue la síntesis más acaba del *nuevo teatro argentino* (Dubatti, 1995). Entre uno y otro posicionamiento, este trabajo aborda una trama posible de establecer a través de la constelación poética de la técnica del *clown* y la trayectoria de vida del *performer*. De acuerdo con esta perspectiva de lectura, Batato Barea, entre la liminalidad del arte y la vida, no escindió su persona de su personaje. Y, en el marco de un contexto *libertario* –en el cual también diferentes agrupaciones sexo desobedientes volvían a la arena política y muchas otras se fundaban–, el *performer* desplegó su *devenir travesti*.<sup>2</sup> Si bien en el seno familiar surgieron las primeras desobediencias a las instituciones, fue mediante las experiencias escénicas y su tránsito por la técnica del *clown*, cuando comenzó a desarrollar un proceso de subjetivación desacatando, tanto arriba como abajo del escenario, el *régimen heterosexual* (Wittig, 2006).<sup>3</sup>

La performatividad de Batato Barea sucede en un contexto socio histórico más complejo cuya alcance excede nuestros marcos y posibilidades aquí propuestos. No obstante, dado que “no se puede comprender una trayectoria (...) si no es a condición de haber construido previamente los estados sucesivos del campo en el cual se ha desarrollado” (Bourdieu, 2011 [1989]: 128), a continuación se presenta la *historia de vida* (o la *ilusión biográfica*, según el citado Bourdieu) como un territorio a partir del cual se configuró el devenir poético político del *primer clawn travesti literario*.

› ***Batato Barea: “¿Quién soñaría en evocar un viaje sin tener una idea del paisaje en el cual transcurre?”***<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Acerca del panorama político de las agrupaciones sexo-desobedientes en los años 80, véase Cuello y Lemus (2016).

<sup>3</sup> El término *heterosexualidad* no sólo implica una práctica sexual establecida entre dos personas de sexo contrario construido sobre “un modelo de sexualidad femenina ligado a la reproducción y al deseo del varón” (Espinosa Miñoso, 2007: 170), sino una estrategia de poder determinada por un *régimen político*, nominado por Wittig (2006) como *régimen heterosexual*. Con el término *heterocisexual* refiero a dicho régimen en conjunción con el término *cissexual*, este “se define como la combinación entre dos tipos de sexismo: aquel que coloca a las mujeres, y en general a lo femenino, en un lugar inferior y subordinado respecto de los hombres y, en general, a lo masculino, y aquel que coloca en un lugar inferior y subordinado a las personas transexuales respecto de las cissexuales” (s/d, 2009 [en línea]).

<sup>4</sup> La cita pertenece a un pasaje de “La ilusión biográfica” de Pierre Bourdieu (2011 [1989]: 9). Dado que dicho cientista social discurre del carácter científico de las biografías, de acuerdo con la perspectiva aquí abordada

Salvador Walter Barea nació en Junín (provincia de Buenos Aires) el 30 de abril de 1961. En las tardes pueblerinas, junto a su hermano menor comenzaron los primeros juegos de disfraces, aros y collares, “como para ir al corso”, restituye su mamá.<sup>5</sup> Desde pequeño, habitó las instituciones para inscribirle la potencialidad de la fuga, para agenciar instancias de irrupción allí donde la norma era la regla. Según su archivo fotográfico, transitó la escuela primaria encontrando en los actos escolares el espacio para *actuar cuando quería* y supo reconocer el carácter ficcional y performático de otros acontecimientos en los que *no actuaba pero tenía que actuar*, tal como indicaba un membrete –escrito por él mismo– sobre la fotografía que lo mostraba con atavíos y objetos religiosos que debió lucir para la primera comunión.<sup>6</sup>

A sus 14 años, Ariel, el hermano menor de Batato, le dijo a María Elvira Amichetti de Barea que era gay y “Walter también lo es”. Nené, el nombre artístico con el que Batato llamó a su mamá, supo desde entonces el peso social que caería sobre sus hijos. Radicados en San Miguel, Ariel comenzó a vestirse con prendas de mujer. Con estas prácticas, también empezaron las primeras incursiones en la comisaría. Por su parte, Batato Barea respondió a los tiempos escolares pero desobedeciendo la memorización de los símbolos patrios como el *Himno Nacional*; asimismo, cursó la secundaria pero en el último año, luego de realizar el viaje de egresados, decidió no ir más al colegio para quedarse libre de faltas y no recibir el “*sucio y monstruoso* diploma de Perito Mercantil” (Amichetti, 1995: 95).

Hacia 1979, los hermanos Barea se instalaron en Buenos Aires para continuar sus estudios. Ariel se formó en *Llongueras* y luego montó su propia peluquería: *Los peinados Yoli*. Walter tomó cursos de actuación, danza y técnica vocal, mientras hacía un sin fin de trabajos para sostenerse económicamente.

---

(centrada en una trayectoria de vida), solo tomamos algunas de sus reflexiones e imágenes para componer el *devenir claustrado* de Batato Barea.

<sup>5</sup> Para la construcción de este relato, seguimos el testimonio autobiográfico de María Elvira Amichetti de Barea (1995): *Batato Barea. Un pacto impostergable*; la *biografía coral* realizada por Fernando Noy (2001 y 2006): *Te lo juro por Batato*; la *Autobiografía* del mismo Barea (s/d); los testimonios de la *Peli de Batato* (Peter Pank y Goyo Ancho, 2011) y los encuentros y diálogos que mantuve tanto con Seedy G. Paz, actual albacea del acervo de Barea y Gastón Troyano, el primo de Batato Barea con quien vivió cuando se radicó en la ciudad de Buenos Aires.

<sup>6</sup> Las fotografías referidas fueron consultadas en el Museo Casa Batato Barea (2015), espacio de conservación del archivo de Batato Barea que construyó y sostuvo Nené Bache en memoria de su hijo. Las fotos refieren a la infancia de Batato. La primera, lo muestra de cuerpo en entero luciendo un vestuario para un acto escolar. Fue intervenida por él mismo con un pequeño cartel escrito a mano que dice: “Batato actuando cuando quería”. La segunda fotografía fue tomada el día de la primera comunión de Barea (en el colegio San José de Muñiz de San Miguel, 1969) y se lo muestra con accesorios del ritual religioso (un moño como brazalete en el brazo izquierdo y un rosario colgado de una pequeña biblia que sostenía entre sus manos). Dicha fotografía también lleva un cartel manuscrito por Walter Barea y dice: “Batato cuando no actuaba pero tenía que actuar”. Para una referencia de esta última fotografía, véase el anexo fotográfico en Amichetti de Barea (1995).

El 1º de noviembre de 1981, aprovechando el permiso de salida del servicio militar obligatorio, Batato viajó a San Miguel para compartir un domingo familiar. Esa tarde, sin que su familia pueda advertirlo, Ariel se suicidó. Dice Nené: “A partir de aquel domingo sólo tuve tiempo para Walter, para estar a su lado y darle todo mi amor. Creí que eso lo salvaría, que lo preservaría de mis temores, pero eso no fue suficiente” (Amichetti de Barea, 1995: 104).<sup>7</sup>

Después de la tragedia, Batato se instaló nuevamente en Buenos Aires. Por entonces, fue convocado a pelear en la Guerra de Malvinas pero desertó al llamado. Desde 1982 participó de elencos teatrales, no obstante, él mismo señala que comenzó su carrera escénica luego de asistir a las clases de *clown* con Cristina Moreira.<sup>8</sup> Dicho espacio no solo le brindó a Barea una técnica de actuación, sino también un nombre: *Batato*. Asimismo, el tránsito por estos cursos fue una *revelación*: “como si entraras a una iglesia o un lugar místico y te revelan *quien sos* (...) a partir de ahí entendés lo que es la vida” (Batato Barea en Peter Pank y Goyo Anchou, 2011).

En el marco de estos cursos fundó el emblemático *Clú del Claun* con Cristina Martí, Guillermo Angelelli, Gabriel Chame Buendía, Hernán Gené y Daniel Miranda.<sup>9</sup> En ese mismo año, también surgieron *Los Peinados Yoli* junto a Patricia Gatti (Doris Night), Fernando Arroyo (Tino Tinto) y Mario Filgueiras (Peter Pirello), formación a la que luego se incorporaron Ronnie Arias y Divina Gloria.<sup>10</sup> Además Batato Barea trabajó en *Terapia intensiva*, espectáculo dirigido por Antonio Gasalla (Teatro Astros, 1984) y comenzó a realizar experiencias escénicas de corte

---

<sup>7</sup> Sobre una concepción de la vida de Batato Barea en relación a la muerte de su hermano, véase, *Walter hecho pedazos* (2015-2016) con dramaturgia de Facundo Zilberberg, bajo la dirección escénica de Gabriel Wolf y la actuación de Pablo Palavecino.

<sup>8</sup> En 1982, participó en el elenco de *Romeo y Julieta*, bajo la adaptación y dirección de Sara Quiroga. En el mismo año, también actuó en *La señorita Julia* con dirección de Ignacio Alonso. En 1983 participó de otras puestas, publicidades y fue asistente de dirección de *Caligula* dirigida por Pepe Cibrián.

<sup>9</sup> El nombre del grupo es una parodia del reconocido programa musical de televisión de la década del 60: *El club del clan*. Asimismo, esta apropiación humorística se articula con la distorsión de la palabra extranjera *clown*, la cual deviene *claun*. Por su parte, *Clú* refiere a la dicción popularizada de *club*. Por lo cual, como un juego de desarticulación identitaria con los jóvenes de la década del 60, el *Clú del Claun* se inscribía en matrices de nominación que remitían a un origen, al tiempo que, también se des-identificaban con estos mediante dichos juegos del lenguaje. El grupo realizó números presentaciones y giras internacionales desde 1984 hasta 1990. Continuando con este procedimiento de parodia y desarticulación, Barea se nominaba bajo la reinención del término: *claun*.

<sup>10</sup> El primer encuentro del grupo transcurrió en noviembre de 1983. En aquella oportunidad, colocaron diferentes títulos en una bolsa para decidir el nombre de la formación. Al azar, fue elegido *Los peinados Yolis*, título que operaba como un modo de homenaje al salón montado por Ariel. El nombre había sido propuesto por Walter Barea, quien por entonces se hacía llamar Billy Boedo. Ensayaron todo el verano de 1984 y se presentaron en el mes de abril en una fiesta privada con la formación: Billy Boedo, Doris Night, Lucy Makeup y Tino Tinto. Luego Lucy Makeup abandona el grupo y la reemplaza Peter Pirello. El primer espectáculo se llamó *Latidos del corazón* y fue estrenado en *Taxi concert* en abril de 1984. Según Tino Tinto (en diálogo personal), allí hicieron *una revolución*: “Nos aceptaron. Por ahí porque era algo nuevo. Mezclábamos los textos, monólogos, la fonomímica, un incipiente travestismo. Porque si bien después nos formamos más, los maquillajes de *Los Yoli* eran...teníamos unos maquillajes en una valija, era como un *set* de maquillaje, nos peinábamos, era como una *boutique* que traíamos”.

más performático y experimental, solo o en formaciones grupales. Desde entonces, emprendió distintas actividades como un niño que prueba uno y otro juego para no aburrirse, como un ropaje que usa hasta cansarse o, simplemente, como alguien que reconoce la fugacidad de su existencia.

A lo largo de su trayectoria artística, Batato Barea desarrolló una actividad intensa en distintos espacios artísticos, *contraculturales* en su mayoría, pero también en espacios oficiales locales e internacionales (en giras junto al *Clú del Claun*). En homenaje a la importancia de su carrera y la gran cantidad de presentaciones allí realizadas, la sala teatral del Centro Cultural Rojas lleva su nombre.<sup>11</sup> Si bien en su momento, sus propuestas *transgresoras* no fueron aceptadas para conformar la programación teatral, Daniel Molina le sugirió a Barea que incluya poesías en sus espectáculos para participar de las actividades del Área de Letras del mencionado centro cultural, particularmente en el ciclo *Lengua Sucia. Poesía para después de todo* (cfr. Molina, 2009). De allí surgieron obras emblemáticas como *Alfonsina y el Mal*, *El puré de Alejandra* y *La Carancho, una dama sin límites*. En estas puestas, la constelación de Barea estuvo conformada por Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonose pero también por no actores ni actrices, entre ellas, las travestis Klaudia con K y la Pochocha a quienes conoció en las salidas del carnaval porteño y las invitó a participar en sus espectáculos de *poesías performáticas* (Garbatzky, 2013). Tradicionalmente, las travestis fueron discriminadas por la sociedad en general y, sin ser consideradas como *ciudadanas* o *sujetas de derechos* [sic], sistemáticamente se las persiguió, hostigó y encarceló “por llevar ropas del sexo contrario”, tal como aseveraban los edictos policiales.<sup>12</sup> No obstante, trabajando con Batato fueron soberanas de sus cuerpos y gozaban de plena libertad en sus tránsitos artísticos en el Centro Cultural Rojas.

La trayectoria de Barea quedó documentada en un exhaustivo *diario de trabajo* donde registró todas sus intervenciones desde 1979 hasta 1991. En dicho diario, en el último tramo de

---

<sup>11</sup> En 1999 el Centro Cultural Rojas cumplió 15 años de actividad. Para su conmemoración la gestión inauguró un programa de festejos de gran envergadura. En ellos predominó el recuerdo y la celebración hacia los artistas que, tras haber realizado sus primeros pasos en la institución, se habían profesionalizado en el circuito artístico hegemónico. Consecuente con esta propuesta, se bautizó la principal sala teatral bajo el nombre *Batato Barea*. Junto a este acto, en aquella oportunidad, las presentaciones de Marosa Di Giorgio, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese también le rindieron homenaje a la figura del emblemático *claun travesti literario*.

<sup>12</sup> Los *Edictos policiales* eran figuras jurídicas aplicadas por la policía provincial y federal con el fin de reprimir actos no previstos por el Código Penal de la Nación. En el año 1949 se sancionaron dos contravenciones que apelaban a las travestis directamente. El Artículo 2° F señalaba que serían reprimidos “los que se exhibieren en la vía pública con ropas del sexo contrario”. Y el Artículo 2° H, a través del cual serían también reprimidas “las personas de uno u otro sexo que públicamente incitaran o se ofreciesen al acto carnal” (Berkins y Fernández, 2005: 40).

su vida se pueden contabilizar alrededor de 300 participaciones por año.<sup>13</sup> Para comprender esta intensa trayectoria artística es necesario mencionar que la misma transcurrió, desde 1985, bajo el secreto de su temprano diagnóstico de VIH-sida. Azorado por el clima de época, Batato desplegó su devenir en el silencio cómplice y afectivo de sus más allegados: “Fue nuestro secreto por muchos, muchos años”, reconoció Guillermo Angelelli en *La peli de Batato* (Peter Pank y Goyo Anchou, 2011). Desde entonces, “él quería hacerlo todo antes de morir”, tal como señaló su mamá (Amichetti, 1995: 120). En sus últimos días, Batato murmuraba:

No puede ser. No puedes ser. Fue corto el tiempo para dejar lo que quise. Sólo dejé lo que pude. Treinta años duros, fuertes, cargados de angustias, de inciertos necesarios para no romper mi gran vocación. Esta vida ‘mi vida’, la elegida, el teatro, la poesía, mis compañeros, mi público, mi vestuario que fue más que trapos viejos, todos amados al fin (en Amichetti, 1995: 122).

Batato falleció el 6 de diciembre de 1991 bajo el velo de una aguda leucemia. Para la prensa de la época, su partida fue un misterio, una última broma o morisqueta del “bufón de una sociedad que nunca supo qué hacer con sus transgresores” (Lladós, 1991). Para sus amigos, Barea escribió su propio destino:

Un artista se pone a escribir el destino que le tocó. Y él hacia eso, escribía su destino, lo hacía. Eso era muy importante. El traspasaba cualquier tipo de problema *boludo* que podría haber en su vida porque siempre tenía otro motivo más espiritual. Pero no espiritual tipo autoayuda. Él era una persona en serio... y era un payaso (Urdapilleta en Peter Pank y Goyo Anchou y, 2011).

Como mencionamos más arriba, la constelación poética-política del *clown* le reveló a Barea un conocimiento de sí. En el mismo sentido de las palabras de Alejandro Urdapilleta, otros amigos

---

<sup>13</sup> “Mamá lo que queda es lo que sirve”, le dijo Batato Barea a su mamá. Luego del fallecimiento de Walter Barea (el 6 de diciembre de 1991, a sus 30 años de edad), María Amichetti comenzó a organizar el “Museo: Casa Batato Barea” en el departamento de la familia donde residía el *performer* en el barrio porteño del Abasto. Allí se conservaron las pertenencias de toda su vida, desde el diario de trabajo mencionado más arriba, como así también carpetas N°3 donde anotaba las funciones de cine a las que asistía, guiones y sinopsis de sus puestas, gacetillas de prensa, afiches y programas de mano de sus espectáculos, notas de prensa –catalogadas por él mismo o su mamá en enormes bibles–, objetos, vestuarios, fotografías, VHS y *cassettes*, hasta *souvenir* de viajes como jabones de hoteles utilizados por Barea. Naturalmente, cuando fallece María Amichetti de Barea el acervo quedó bajo la custodia de su marido, Hugo Barea. Por su parte, Seedy G. Paz colaboró con Nené Bache en la tarea de preservación, administración y difusión del archivo. En el 2015 fui convocada por dicho artista visual para realizar la catalogación del material disponible en el “Museo Casa Batato Barea”. Tras la venta del inmueble donde se resguardaba el material, el Museo dejó de existir, no obstante, Seedy González Paz dispone y preserva el material bajo el título de propiedad: *Archivo Batato Barea*.

suelen señalar que, en los cursos con Cristina Moreira, Batato no descubrió a *su clown*, sino que él mismo *era un clown* (Angelelli en Cruz, 2006). Quizás por ello, tempranamente se sacó la nariz, un modo de transgresión a la técnica o una simbiosis entre la práctica escénica y su vida.

De acuerdo con lo dicho, la poética del *clown* puede dilucidar indagaciones en torno a la trayectoria del *performer*, entre ellas: ¿A través de qué *bloques, cortes y anexos* Batato Barea hizo de sus prácticas artísticas una *maquinaria sexo desobediente*?<sup>14</sup> ¿Cuáles fueron los acontecimientos a partir de los que dislocó los usos y sentidos de la heterosexualidad obligatoria? ¿Mediante qué líneas de fuga fue tejiendo su *devenir travesti*? Dado que la política de la identidad no responde a explicaciones lineales, por el contrario, se constituyen mediante *procesos múltiples de identificación* (Cfr. Esteban Muñoz, 2011), para distanciar este recorrido suscitado en torno a la trayectoria de vida individual de un sujeto como un relato autosuficiente se vuelve necesario considerar en las particularidades del arribo de la técnica del *clown* y su impacto en el campo teatral para comprender determinadas tramas mediante las cuales Walter Barea devino *clown travesti*.

### › ***Derrames micropoéticos del clown en el devenir travesti de Batato Barea***

Si existió alguien que no tenía división  
entre su arte y su vida, ése era B.  
Actuaba cuando vivía y vivía cuando actuaba  
(Gumier Maier, en Noy 2001: 122)

En los años de apertura democrática, el *clown*, como método de actuación escénica, irrumpió con una fuerza performativa inusitada en los escenarios porteños. El desembarco de la técnica fue posible a través del tráfico de la Francia setentista realizado por Cristina Moreira quien se formó en la técnica de Jacques Lecoq.<sup>15</sup> Acerca de aquellos años, ella misma señala:

---

<sup>14</sup> Gilles Deleuze señala: “La cuestión no es quién soy, qué hago, qué quiero. En la totalidad no hay nadie. La cuestión es cómo componer: cómo y qué bloqueo, cómo y qué corto, cómo y qué anexo ¿Cómo y qué máquina hago funcionar?”. (2005:10).

<sup>15</sup> Jacques Lecoq (Paris, 1921-1999) fue un pedagogo teatral cuyos conocimientos y métodos de enseñanza suscitaban cambios y renovaciones en las poéticas de actuación escénica cuando en 1956 fundó en Paris la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Dicho espacio fue un laboratorio de experimentación teatral centrado en el cuerpo, la gestualidad (o el *mimismo*) y el movimiento para liberar al cuerpo poético de convenciones y estereotipos culturales a partir del análisis, la observación e improvisación: “Un cuerpo liberado capaz de crear”, fue una de sus frases más emblemáticas de Lecoq para sintetizar la pedagogía propuesta en su escuela. De acuerdo con Karina

Los *clowns* explotaban en piruetas y juegos originales en la plaza Pompidou, en las terrazas del café Les Deux Magots o del Café de Flore. La competencia que se instalaba era severa, se trataba del oficio independiente del teatro callejero [El clown era] Un desafío a la pretensión, a los esquemas formales del teatro clásico o moderno, buscando un nueva máscara emparentada con las exigencias del teatro total, del gesto, del silencio, un teatro en fin ‘qui bouge’ (que se mueva) (Moreira, 2004: 4).

Las mismas resonancias y búsquedas se produjeron en Buenos Aires.<sup>16</sup> Luego de una vida normada por la autoridad que prohibía cualquier acto de carácter subversivo, el espacio de Cristina Moreira ofrecía, además de la técnica, una visión acerca de la vida; y en palabras de la profesora, ésta es “[L]ibertad. Libertad moral y racional, libertad política, libertad sexual, libertad para cambiar, para poder corregir, para volver a empezar, para imaginar un mundo mejor” (Moreira, 2008: 26). De acuerdo con esta perspectiva, los cursos fueron una plataforma *reparadora* del trauma social producto de la dictadura (1976-1983). En este sentido, su mayor potencia radicó en constituirse como una estrategia de reinención subjetiva para los jóvenes ávidos de libertad.

Sin embargo, quienes asistían a estos cursos aseguraban que, en realidad, la profesora no enseñaba *nada* más que sacarse sus propias máscaras –*la careta*, como decían los jóvenes del *Clú del Claun*–, ser torpes y ridículos (*cf.* s/d, 1987). A través del método de la *máscara neutra* de Lecoq, el/la intérprete debía *entrar en la forma* de la máscara y estar disponible (neutral, en calma y equilibrio) para crear un mundo con su propia lógica y dinámica interna por fuera de la *psicología del personaje* (y de los estereotipos sociales) de la poética de representación realista. La propuesta pedagógica de Cristina Moreira invitaba a los/as intérpretes a desarticular los sistemas lógicos mediante los cuales las sociedades se organizan, por lo cual, con pensamientos y acciones que se desenmarcan del tiempo acumulativo y productivo del mundo adulto burgués, el *clown* se constituía como un ser marginal o anarquista ya que continuamente dislocaba las reglas

---

Mauro, “Fue en 1962 que aparecieron los primeros *clowns* en la Escuela: [Según Lecoq] ‘Explorando el terreno de lo ridículo y de lo cómico, descubrí «la búsqueda del propio *clown*», que iba a dar al actor una gran libertad ante sí mismo’ (Lecoq: 2004, Pp. 27). Paralelamente, comenzó a trabajar con las máscaras del Carnaval de Basilea, denominadas larvarias. Finalmente, durante la década del 70, se incorporaron el melodrama, el bufón, las historietas mimadas, los narradores mimos y los géneros burlescos (*cabaret, variété y grotresco*)” (2011: 486).

<sup>16</sup> Al respecto, en su estudio de largo aliento acerca de los métodos de actuación, para dar cuenta del arribo de la técnica del *clown* en los años de apertura democrática, Karina Mauro (2011: 499-500) cita: “De pronto todo el mundo trabajaba en las plazas practicando una nueva comicidad. No había actor interesado en formas de ‘vanguardia’ que no se abocara al estudio de este lenguaje que tanta devolución tenía por parte del público. Bufones, juglares y *clowns* de nariz colorada habían invadido la ciudad” (Laura Cilento, en Dubatti: 1992, Pp. 40).

de lo establecido, esperado y aceptable por los usos y costumbres para despertar la curiosidad y la sorpresa a través de un juego escópico y cómplice establecido entre la escena y el público – tras el derribamiento de la cuarta pared – de situaciones cotidianas pero inusitadas, disparatadas, *torpes y ridículas*, tal como aseveraban los integrantes del *Clú del Claun* quienes se formaron con Cristina Moreira.

En este marco, para considerar el *devenir claun travesti* de Barea, es necesario destacar dos aspectos. Por un lado, que el ejercicio del *clown* se realiza desde una liminal condición de *autor-intérprete*. Según Cristina Moreira: “Cuando el *clown* se manifiesta provoca transformaciones en el intérprete, quien ya no volverá a verse de la misma manera” (2008: 43). Por otro lado, el mencionado cuestionamiento de los mandatos sociales también refiere al sistema sexo-género. Siguiendo a la citada profesora: “Al *clown* no le interesa definirse por masculino o femenino (...) El personaje irá encontrando su *definición sexual* (...) interpreta el payaso de su mundo interior, abandonando por completo los códigos sociales” (Moreira, 2004: 8-9 [el subrayado es nuestro]). A partir de estos dos aspectos se pueden identificar estrategias que Barea desarrolló al extremo en su trayectoria. Asimismo, a través del paso por dicha técnica adquirió un nombre nuevo. Siguiendo el recuerdo de sus amigos/as, el *performer* se *abatataba* en los cursos antes de salir a escena, de allí le quedó el apodo de *Batato*. Desde entonces, a pesar de haber desarrollado una intensa carrera con diferentes roles y personajes (tales como Billy Boedo, Percal, Sandra Opaco, la gorda del Congo Belga), desde dicha experiencia, siempre fue Batato.

Por lo expuesto, la propuesta pedagógica de Cristina Moreira y la trayectoria del *Clú del Claun* constituyó una plataforma poética desde la cual sus integrantes aprendieron a diseñar otras formas de vida. Con rigurosidad –que no es lo mismo que rigidez, tal como aseguraban dichos integrantes en la prensa de la época– aprendieron a reírse de ellos mismos. Sobre este aspecto, Batato explica: “a partir de que uno se ríe de uno mismo, se puede reír de todo y de todos. Pero no burlonamente, no para gastar a la gente. En definitiva es reírse con todos de uno mismo” (s/d, 1988: 8). De esta manera, en *Escuela de payasos* –uno de los espectáculos más reconocidos en iberoamericana–, *El Clú del Claun* invitaba al público:

Aprenda una vez por todas a reírse de todo...Matricúlese en la escuela más loca del cono sur y cuando egrese se sentirá también un payaso. Asista a las magistrales clase de Paporreta [Batato]. No se arrepentirá. La alegría no ocupa lugar. No tema a la libertad, ejércitela a mandíbulas sueltas para que los días sean cortos y la vida más larga. No lo dude las vacantes son limitadas (Korovsky y Lerner, s/f).

Desde estos presupuestos, una de las anécdotas más hilarantes que da cuenta de estas tramas llevadas a la vida cotidiana por Batato Barea, se encuentra en la biografía coral: *Te lo juro por Batato* compilada por su amigo, *performer*, poeta y cómplice Fernando Noy. Allí su amiga e integrante del *Clu del Claun*, Cristina Martí relata:

Cuando fuimos a Colombia [1988], en el avión parecía una señora rumbo a una fiesta. Estaba medio ridículo con esa blusa plateada y tantos collares. Así llegó al aeropuerto, mal maquillado, con pantalones pollera, tacos aguja y el pelo hacia arriba, como jopo batido. Nunca habíamos visto algo semejante. Para colmo justo viajaba un equipo de fútbol que lo miraba y lo miraba, pero él parecía no estar allí. Terminó sentándose solo, apartado, en el fondo. Enseguida llamó a la azafata, le pidió algo en voz baja. A los dos minutos le entregó algo con mucha discreción. Cuando se fue, B. me mostró una toalla íntima. Le había dicho que estaba indispueta. Y se las arrojaba a los futbolistas que silbaban (en Noy, 2006: 154).

Asimismo, otro de los procedimientos para llegar al efecto cómico en la poética del *clown* consiste en aprovechar el *error* como estrategia de invención. Lejos de disimularlo o esconderlo, el error resulta un dispositivo de desvío que descalza el sentido normativo. De acuerdo con Chame Buendía, a través de la *falla*, el *clown* devela su principal virtud, *ser tontos*. Sobre este aspecto, el mencionado integrante del *Clú del Claun* advierte en las presentaciones de sus cursos:

Hay varias categorías de personas a las que no se les recomienda el ingreso a este taller. Entre ellas: a los enfermos de solemnidad, a los serios patológicos, a los vanidosos poseedores de toda sabiduría del mundo, a los adultos recalcitrantes, a los amargos críticos, y a los hipercríticos abrumados por el peso de su inteligencia. Si alguna de estas personas llega al taller, es probable que se sentirá o muy incómodo, o muy a gusto, ya que nos destartalaremos de risa con ellos. Por eso, para disfrutar del taller es necesario armarse de una gran dosis de profunda tontería, de recuperar la espontaneidad, de ser capaz de liberarse de las cicatrices de la madurez. La cuestión es clasificar menos y disfrutar más (Chame Buendía).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Con dicha advertencia, Gabriel Chame Buendía presenta su taller intensivo denominado: “El placer trágico del clown”. Para ampliar dicha propuesta, véase: <http://www.agetec.org/wp-content/uploads/DossierCursoGrabiellChame1.pdf>

A través de las palabras de Chame Buendía se puede observar cómo la técnica lleva el cometido de desarticular figuraciones sociales codificadas y promover una mirada torcida y maleable al *deber ser*. Por su parte, Cristina Martí, llama a esta estrategia la *des-cerebración* (en Grandoni, 2006). La misma sirve para romper barreras y aceptarse en el defecto. Pero en palabras de la maestra este aspecto:

(...) requiere de una lucidez en el *estar*, abriendo paso a la espontaneidad, a la autenticidad, por lo tanto, a la *vulnerabilidad*. Esta última, nos muestra la fortaleza del *clown*, alguien que acepta públicamente su ridículo, sus fracasos, sus errores, los comparte y se divierte con ellos. Para llegar a este punto, nos habla de alguien que ha hecho un largo y por qué no, a veces, penoso recorrido porque la sociedad nos enseña a ser exitosos, los primeros en todo, seres competitivos. Si el *clown* llega a realizar estos ítems, sería solo para poder jugar con ellos, por ejemplo, sabe que si gana una carrera se termina el juego (que es la excusa para estar contactado con el público), como lo que más le importa es su contacto con él, hará todo lo posible para que no finalice dicha carrera, y, si no, se las ingeniará e inventará otra excusa para continuar estando en contacto con el otro, su público (Martí, 2010).

Si bien la concepción del *clown* de Cristina Martí no refiere al devenir de Barea, se advierte en ella la figuración de su trayectoria de vida llevada tanto arriba como abajo del escenario. A través de dicha concepción, se puede dilucidar también el frenesí de las presentaciones de Batato como un modo de alargar el juego, extender el tiempo vital y sobreponerse a su destino. En esta tarea, el teatro era el *medio* para lograr su cometido: “Yo ya conozco mi camino y sé cuál es mi lugar y quiero estar abajo porque abajo está la verdad” (Barea, s/f).<sup>18</sup> De acuerdo con sus palabras, aunque él prefería *estar al margen*, sus apariciones en programas televisivos da cuenta de la visibilidad y aceptación de su devenir en el medio artístico. Por nombrar algunas de las presentaciones más emblemáticas, en 1991 fue convocado para trabajar junto a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonose en el programa de Antonio Gasalla: *El mundo de Antonio Gasalla* (ATC); en el mismo año fue invitado al programa de Moria Casán, *A la cama con Moria* (Canal 9) y entrevistado en *Fax* (Canal 13), el programa conducido por Nicolas Repetto y María Laura Santillán. Por lo tanto, se puede considerar que, si bien la trayectoria escénica de Batato Barea fue más allá del universo del *clown*, mediante estas matrices desplegó su *devenir clown travesti*.

---

<sup>18</sup> La frase de Barea fue tomada del collage digital diseñado por Seedy G. Paz para la exposición *Yo soy Batato* realizada en el espacio de arte El Mirador en el mes de agosto de 2015.

Si bien las salidas en las murgas del carnaval porteño junto a Fernando Noy, Gumier Maier y Alejandro Urdapilleta, constituyeron otras tecnologías desde las cuales Barea deconstruyó la binaridad genérica, fue a partir del tránsito por la técnica del *clown* cuando comenzó a desarrollar una maquinaria liminal sexo desobediente en la cual tejió su trayectoria entre la performance (escénica) y la performatividad (de su vida cotidiana) dislocando unívocos imaginarios identitarios.

Batato Barea fue un *clown* que hizo estallar las binarias categorías de género: “No somos travestis finos. Esa es nuestra transgresión, no imitamos a nadie, hacemos de nosotros mismos”, declaraba el *performer* en la prensa de la época (en Ramos, 1988). En la misma línea, *La Pochocha* –amiga de las murgas de carnaval– recuerda que el *performer* le decía: “Yo soy distinta al resto de la gente. Soy el primer *clown* travesti asumido en este país. Y no solo en los escenarios. Aun cuando salgo por la calle y parezca demasiada payasesca, eso no me importa” (en Noy, 2001: 109). En este sentido, su travestismo no respondía a los modelos de las travestis despampanantes ligadas al imaginario prostibular o a las *vedettes* del teatro de revistas. Por el contrario, Klaudia con K, amiga de las salidas del carnaval porteño, recuerda que las travestis *caretas* en las murgas le decían: “A pesar de no tener nada como nosotras, son divertidísimas” (en Noy, 2006: 87). De esta manera, Batato habitaba una des-identificación sexo genérica inusitada para el campo teatral, en particular y para la sociedad, en general. Como él mismo señala en su *Autobiografía*, por desacatar las configuraciones corporales hegemónicas, para algunos fue un *esperpento*, para otros un *marciano*.<sup>19</sup>

En relación a la trama liminal de la vida y obra del *performer* atendiendo los postulados de Judith Butler (2008) acerca de la teoría de la performatividad de género se puede señalar que en el *devenir travesti* de Batato Barea la poética del *clown* excedió los marcos tranquilizadores de las convenciones teatrales y sus performances escénicas se constituyeron como las *fallas* a través de las cuales descalzar los esquemas reguladores del sistema sexo-género. En su errante performatividad el *clown* interviene patrones sociales, des-hace lógicas normativas propias de las sociedades modernas, agencia dispositivos de subjetivación por fuera de la productividad de dichas sociedades dando cuenta de la vulnerabilidad de nuestras existencias de modo irreverente, cómico y desobediente. Al respecto, se puede mencionar una de las intervenciones más

---

<sup>19</sup> La *Autobiografía* completa escrita poro Barea, actualmente, se encuentra disponible en: <https://4cigarrasyunamantisreligiosa.blogspot.com.ar/2008/02/batato.html> (última fecha de consulta 17/08/2017).

recordadas de Barea cuando dejó atónito al público al exhibir sus pechos de aceite industrial en sociedad. En aquella oportunidad, en el ciclo *Todo menos natural* (1991), mediante un relato performático Batato expresó su punto de vista en relación al eje del panel acerca de la *repetición* en el teatro:

La repetición en el teatro me parece que es la muerte... para mí...o al menos para mí. Por eso, yo trato de no repetirme y renovarme y de todo...y me he renovado. [El *performer* apoya el micrófono, mira hacia abajo, aleja la silla de la mesa y se para frente al público. Levanta su remera, deja ver sus pechos recién hechos y con mirada cómplice al público dice]. Esta teta se repite con esta. Y esta [por la otra teta] se repite con esta. Pero yo, no me repito. [Batato vuelve a tomar asiento y continúa] Esto es un cambio para mí. Y yo lo hago por el teatro. No miento. Lo hago por el teatro. Yo no represento más. Vivo de una forma arriba y abajo del escenario (*Todo menos natural*, 1991).

Para concluir acerca del *devenir clown travesti* de Batato Barea se puede decir junto a Raquel Sokolowicz –otras de las profesoras más importantes de la técnica en Argentina– que el *clown*, no es un género, método de enseñanza o una técnica artística sino un *proceso de subjetivación* para la ampliación del universo del actor “para dejar lugar a una persona como un territorio, un mundo inconmensurable en el que bucear y en el que lo biográfico (...) se vuelve material de trabajo” (en Grandoni, 2006: 32). En este sentido, mediante la constelación poética del *clown*, Batato Barea modelizó –de manera anacrónica– su propio cuerpo y, mientras los edictos policiales perseguían a las travestis en la vía pública, él se presentó a votar en las elecciones legislativas de 1991 “con su melena rubia y sus grandes aretes azules” (Guerra y Muzi, 1991), como gesto de pronunciamiento ante una inexorable muerte, como desacato festivo del *clown* y de una vida en constante fuga.

### › **A modo de cierre**

“Escucho los vagos golpeteos de un corazón encerrado,  
creo que es el mío.  
Caigo en la cuenta de que aún estoy vivo y sonrío”  
(Batato en Amichetti, 1995: 120).

Por todo lo expuesto, la intensa actividad de Batato Barea puede comprenderse como una especie de carrera contra el tiempo, un desborde de vitalidad para sopesar la vulnerabilidad de su existencia. En esta errante performatividad, en la constelación poética política del universo del

clown, Barea encontró “el sentido de la vida” –tal como él mismo refirió (en Peter Pank y Goyo Anchou, 2011)– para devenir *clau travesti* más allá de su actividad teatral con el *Clú del Clau* y a lo largo de toda su trayectoria artística.

A partir de las *performances* escénicas de Batato Barea en el Centro Cultural Rojas (UBA) sucedieron una serie de intervenciones y prácticas escénicas que se relacionan con el devenir de su *dramaturgia corporal*.<sup>20</sup> Entre ellas, las realizadas por Fernando Noy y Klaudia con K en la década del 80, las incursiones de Mosquito Sancineto hacia los 90 y las participaciones de Dominique Sander, Naty Menstrual, Julia Amore, Susy Shock, Camila Sosa Villada, Lukas Avendaño y Malva en el marco de la programación artística del Área de Tecnologías de Género (2007-2014) de dicho centro cultural. En próximos abordajes, nos centraremos en este corpus de artistas quienes configuraron una trama sexo desobediente en el campo teatral contemporáneo y, en la cual, la figura de Batato Barea aparece y desaparece *como la espuma de un mar enorme, como una estela sobre la que brillan las burbujas de otra sociedad*.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Con el fin de tensionar el lenguaje androcéntrico y poco representativo para abordar los procesos de subjetivación que tensionan el *régimen heterocisexual* utilizo la categoría de *dramaturgia corporal* para referirme a lo que comúnmente se denomina *dramaturgia del actor*.

<sup>21</sup> La frase “Como la espuma de un mar enorme”, forma parte del monólogo escrito por Alejandro Urdapilleta hacia 1987, “Texto para que diga mi amigo Batato”, el cual fue publicado en *Vagones transportan humos* (2000). Si bien Barea solía recitarlo en distintas intervenciones performáticas, el texto completo formó parte de *Cabarute Popo*, obra de Batato Barea, María José Gabin, Ricardo Streiff y Luis Aranovsky, presentada en el Centro Cultural Rojas y en Liberarte en 1991.

Por su parte, “como una estela sobre la que brillan las burbujas de otra sociedad” es la frase con la que termina la crónica periodística “Los anarquistas van al convento”, realizada por Osvaldo Baigorria (y publicada en El Porteño nro. 46, octubre de 1985) sobre el encuentro *Alternativas para América Latina* organizado por la Comunidad del Sur (Montevideo, 1985) donde se discutió ecologismo, vida comunitaria, anti autoritarismos, relaciones de poder, autogestión y auto-organización a escala humana. La crónica completa se puede leer en *Cerdos&Peces (1984-1987)*, compilación de textos de Osvaldo Baigorria (2014: 82-88).

## Bibliografía

- Amichetti de Barea, M. (1995). *Batato Barea. Un pacto impostergable*. Buenos Aires: Edición de la autora.
- Baigorria, O. (2014). *Cerdos&Peces (1984-1987)*. Buenos Aires: blatt & ríos.
- Batato Barea. *Autobiografía*. En Seedy G. Paz (diseñador web, 2007). [www.batatopolis.com.ar](http://www.batatopolis.com.ar). Actualmente disponible en: <https://4cigarrasyunamantisreligiosa.blogspot.com.ar/2008/02/batato.html> (última fecha de consulta 17/08/2017).
- Berkins, L. y Fernández, J. (coords.) (2005). *La gesta del nombre propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bourdieu, P. "La ilusión biográfica". *Acta Sociológica*, núm. 56, septiembre – diciembre, 2011[1989], pp. 121 – 128. México, Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>
- Butler, J. (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Cuello, N. y Lemus, F. (2016) "'De cómo ser una verdadera loca'. Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica". En *Revista Badebec*. Revista del Centro de Teoría y Crítica Literaria. Nº 11. Vol. 6. Septiembre. Disponible en: [http://www.badebec.org/badebec\\_11/sitio/index.php](http://www.badebec.org/badebec_11/sitio/index.php). Última consulta realizada 3/11/2016.
- Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Grandoni, J. (comp.), (2006). *Clowns: saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Korovsky, E. y Lerner, G. (s/f). *Carpeta del Clú del Claun*. Archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
- Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires: elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral. Vol. 2. Director Osvaldo Pellettieri. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1351>
- Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- . (2004, agosto). "El cuerpo y el clown: ¿Qué estás haciendo en París?". En *Cuadernos de Picadero: "El cuerpo del interprete"*. Nº3. Instituto Nacional del Teatro. Pp. 4-9.
- . (2003). "La gracia del clown". En Pellettieri (comp.). *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna. Pp. 23-29.
- Muñoz, E. (2011). "Introducción a la teoría de la desidentificación". En Diana Taylor y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performances*. México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 549-60.

Noy, F. (2001 y 2006). *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Pellettieri, O. (dir.). (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna. Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

Wittig, M. (2006 [1992]). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducción Sáez, J. y Vidarte, P. Barcelona: EGALES.

### Artículos de prensa

Cruz, Alejandro. "Un clú de bellos claunes", Diario *La Nación*, 29 de agosto de 2006. Disponible en línea: <<http://www.lanacion.com.ar/835530-un-clú-de-bellos-claunes>>. Fecha de consulta: 3/11/ 2016.

Guerra, Nora y Muzi, Carolina (1991, 19 de septiembre) "El voto de los famosos". S/d. En Carpeta de prensa, 1991. Museo Casa Batato Barea.

Lladós, G. (1991, diciembre). "Falleció Batato Barea. La última morisqueta de un clown marginal". *El cronista*.

Molina, D. (2009, 19 de septiembre). "El Rojas en primera persona". En *Diario La Nación. Suplemento ADN. Cultura*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1174721-el-rojas-en-primera-persona>

S/d. (Septiembre, 1987). "Escuela de payasos, por el *Clú del Claun* de Argentina". *El caimán barbudo*. Cuba, pág. 4. Consultado en: Museo Casa Batato Barea.

S/d. (2009a) "A/Z. Cissexual". Diario *Pág/12. Suplemento Soy*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-803-2009-06-12.html>

### Material de archivo audiovisual:

- Goyo Anchou y Peter Pank (dir.) (2011). *La peli de Batato*. Argentina.
- *Ciclo Todo menos natural. Encuentro y reflexión teatral*. Mesa: ¿Por qué el teatro se repite? Coordinadora: Vivi Tellas. Invitados: Carlos Ianni, Ricardo Holcer, Cecilia Biagini, Graciela Borgnia, Batato Barea. Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1991.
- Gasalla, A. (1988). *El mundo de Antonio Gasalla*. En *Archivo Prisma*. Disponible en: <http://www.archivoprisma.com.ar/registro/antonio-gasalla-con-batato-barea-luis-diego-pedreira-y-nelly-medem-1988/> Última fecha de consulta 07/02/2017.

### Entrevistas realizadas

- Diálogo con Fernando Arroyo (Tino Tinto). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Febrero del 2014. Sin publicar.
- Diálogo con Gastón Troyano. En *Proyección de archivos de teatro performático. No se archive. Públiquese*. BP.17. Centro Cultural de la Cooperación, Mayo de 2017. Sin publicar.