

# Homenajes y lecturas en torno a la figura de Batato Barea

Guillermina Bevacqua  
CONICET / UBA / AICA / CCC / UNLP

## Introducción

Desde el año 2008<sup>1</sup> estudio la figura de Batato Barea (1961-1991), el “primer clown travesti literario” como él mismo solía definirse. El interés de mis primeras tareas de investigación radicó en la apertura y visibilidad de corporalidades no heterosexistas propias del proceso histórico, político y social que atravesó nuestra sociedad desde la apertura democrática. Desde esta perspectiva, mi abordaje dió cuenta del importante rol desarrollado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRR) y, por extensión, de la Universidad de Buenos Aires (UBA), en la aceptación e inclusión de personas *trans* en general, y travestis en particular, que albergó dicha institución desde su fundación en el año 1984, a partir de las propuestas teatrales en las que se evidenció el cuestionamiento a la estabilidad de las categorías de género.

El Centro Cultural Rojas, desde su fundación<sup>2</sup> y bajo la dirección de Leopoldo Sosa Pujato especialmente<sup>3</sup>, fue un espacio habilitado para la deconstrucción sexo-genérica. Aspecto que se formalizó a mediados del 95 con la creación del *Área queer*, coordinada

---

<sup>1</sup> Los primeros pasos de esta investigación doctoral comenzaron en el marco de mis adscripciones como estudiante de grado. Primero en “Teoría General del movimiento” (2008-2012). Luego, en “Análisis y Crítica del hecho teatral” (2009-2011). Ambas materias de la carrera de Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas fue creado en el año 1984 bajo la dependencia del Área de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Dicha Área de la Universidad fue fundada en el año 1956. Desde ella, el principal anhelo de la UBA fue “acercar la universidad al pueblo”. Objetivo cumplido, al menos, a partir de los diferentes proyectos del Rojas. Si bien este ya no depende del Área de Extensión Universitaria, sus objetivos están alineados a dicha área a través de distintos programas que desarrolla la institución, entre ellos: *El Rojas en las cárceles* el que apela a mantener conectados los detenidos en las cárceles con la realidad cotidiana, los invita a desarrollar su creatividad y conocimientos. También a adquirir un oficio que les facilite su posterior reinserción en la sociedad. Los cursos para *Adultos mayores de 50* dictados desde 1987. Y los cursos de *Capacitación para el trabajo* destinado a quienes desean insertarse en el mercado laboral, desarrollar un nuevo proyecto, mejorar su situación o ampliar sus conocimientos; entre otros cursos y programas.

<sup>3</sup> Leopoldo Sosa Pujato fue director del Centro Cultural Rojas entre los años 1986-1993. En la conmemoración de los *25 años del Rojas*, diferentes testimonios recordaron con gran anhelo su gestión. Entre ellos, destacamos el de Daniel Miranda quien caracterizó de esta manera la gestión de Sosa Pujato: “permiso para equivocarse, pasión por encontrar lo nuevo” (Calzón Flores, 2009: 253).

por Flavio Rapisardi. Y se reafirmó hacia el año 2005 mediante el *Área de Tecnologías de género*, bajo la coordinación de Paula Viturro.

Ambas Áreas fueron un espacio concreto en los que se abordó y acompañó procesos sociales más complejos que, desde una lisa interpretación, podríamos considerar tuvieron su punto culmine en la sanción de la *Ley de Matrimonio Igualitario* (2010) y la *Ley de Identidad de Género* (2012).

Aquí nos interesa destacar que fue la gestión de Sosa Pujato la que habilitó el juego a la deconstrucción heteronormativa desde el campo artístico en el Centro Cultural Rojas. Acción fundada, en principio particularmente, a partir del impulso que recibió Batato Barea.

Entre la liminalidad del arte y la vida, Barea no escindió su persona de su personaje y fue a partir de su *dramaturgia corporal*<sup>4</sup> que en el Centro Cultural Rojas comenzó a respetarse la identidad de género auto-percibida cuando aún los edictos policiales tenían plena vigencia y reprimían a aquellas personas que se exhibían en la vía pública con ropa del sexo contrario<sup>5</sup>.

Bajo los marcos tranquilizadores de las convenciones teatrales, la institución se perfiló como un espacio referente para la aceptación y diversidad no solo teatral sino también genérica. A grandes rasgos podríamos considerar que tal actividad pudo apreciarse, en particular, en el marco de los *25 años del Rojas* (2009) y la ferviente actividad desarrollada, por entonces, por el *Área de Tecnologías de Género* y su publicación *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*<sup>6</sup>. Y en general, en los actuales *30 años* de la institución, en los que el periódico también tuvo su espacio de visibilidad.

---

<sup>4</sup> Actualmente estamos considerando los alcances de esta categoría. En próximos trabajos desarrollaremos sus particularidades.

<sup>5</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 2º F señalaba que serían reprimidos “los que se exhibieren en la vía pública con ropas del sexo contrario”. Y el Artículo 2º H, a través del cual serían también reprimidas “las personas de uno u otro sexo que públicamente incitaren o se ofreciesen al acto carnal” (Berkins y Fernández, 2005: 40).

<sup>6</sup> En el año 2007, como resultado del taller de crónica periodística coordinado por María Moreno sobre una idea de Paula Viturro, nació *El Teje. Primer periódico de travestis latinoamericano*, bajo la iniciativa del “Área de Comunicación” y del “Área de Tecnologías de Género” en conjunto con la Asociación Futuro Transgenérico y con el respaldo económico del Centro Cultural de España en Buenos Aires. El equipo de

En la mayoría de las presentaciones de lanzamiento del periódico mencionado se realizaron performances escénicas en las que participaron actric\*s, *performers* y poetas<sup>7</sup>. Ell\*s, desde sus *dramaturgias corporales*, pusieron de manifiesto modelos femeninos narrativizados por la moda y la belleza como el de las modelos anoréxicas, *vedette*, *Drag Queens* y prostitutas despampanantes. Pero también pusieron de manifiesto *cuerpos desobedientes* (Fernández, 2004) que tensionaron dichos modelos de representación más tradicionales de construcción de las “identidades travestis”. Por ejemplo, este fue el caso de la presentación de Susy Shock y otr\*s performers que acompañaron la ocasión en el marco de las actividades programadas por el *Área de Tecnologías de Género* en torno a los *30 años del Rojas*.

Por lo expuesto, y de acuerdo a nuestra hipótesis elaborada, la actual incorporación de un sector del movimiento de travestis de la Ciudad de Buenos Aires en el Centro Cultural Rojas se enmarcó en el propio perfil de la institución desarrollado desde sus primeros años. Este se caracterizó por responder a políticas de gestión cultural que lo ubicaron como usina y *laboratorio de experimentación* capaz de habitar el desorden de un (paradójico) *caos controlado* (Martin Marcos, 1995: 5).

En este contexto, la figura de Barea fue posible al punto de nominarse la sala teatral bajo su nombre desde 1999. Sin embargo, la inmortalidad le fue otorgada bajo la figura de un *mito*, como único héroe capaz de irrumpir las binarias categorías de género a través de las convenciones teatrales.

---

redacción estuvo integrado por: Marlene Wayar, Diana Sacayán, Tadeo CC, Mauro Cabral, Daniela Vizgarra, Malva, Alma Cátira Sánchez, Alyen Bruno Viera, Mayte Amaya, Emma Serna, María José Hernández. Además han colaborado con ella: Lohana Berkins, Fernando Noy, Julia Amore, Pedro Lemebel, Martha Ferro, Klaudia con K, Yanina de las Tunas, Ana María Cutuni, Naty Menstrual, Norma internetrava, Mina aymará Quechua Choque Diamante, Katya Romero, Andrea Cepeda, Paula Polo, Ariana Cano, Fabiana Cappodicasa, Carla Lacci, Ernesto, Alejandra “Sisi” Lobato, Solange Bari, Gabriela Bellissa, Jorgenlina Howe, Blas, Aloha Bruno Viera, Valeria Licciardi, Patricia Schugt, Laura Colipe, Marixa del Gondolín, Maiamar Abrodos y Carla Morales.

<sup>7</sup> En el primer lanzamiento de *El Teje* (2007) se presentaron Julia Lagos, Dominique Sander, Julia Amore, Naty Menstrual y Fernando Noy. El lanzamiento del tercer número (2009) fue acompañado por dos bandas musicales y performances poéticas de Susy Shock y Naty Menstrual. Y en el último lanzamiento (Nº 7, Julio del 2012) Lukas Avendaño (México) presentó *Requiem para un alcaraván*.

En el presente trabajo nos aventuraremos a señalar las operatorias de sentido que bajo la figura de Barea se tramaron en diferentes *Homenajes* y la urgente necesidad de desandar su individualidad para ubicarlo, una vez, en una trama de complicidad artística - afectiva colectiva que se gestó en el Rojas desde su fundación.

### **Sobre los homenajes**

Desde la temprana muerte de Barea los homenajes sobre su persona han evocado su figura como un mito. Si bien adscribimos a sus consideraciones como un gran actor que mediante una sensibilidad única pudo vislumbrar desde su dramaturgia actoral el devenir de nuestro campo teatral, en el presente trabajo nos interesa irrumpir tal lectura para comenzar a inscribir su práctica en relación al contexto de un grupo de artistas del Rojas.

El primer homenaje realizado sobre Barea fue al cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento (1992). El mismo estuvo a cargo de su familia y amigos más allegados, entre ellos, Marcia Schwartz, Gumier Maier y Tino Tinto. La convocatoria señalaba:

Ha pasado un año de la desaparición física de Batato. Los escenarios que él ocupó – y muchas veces inventó- siguen recreando la estética del Batatismo: El Rojas es uno de esos espacios y por eso le rendirá un cariñoso homenaje. Se trata de exponer sus objetos, sus ropas, sus amantes embalsamados; proyectar videos con fragmentos de su vida y su obra, y evocar, a través de una placa recordatoria, las quince obras que el presentó en esta sala.

Además de esta exposición el evento fue acompañado por lecturas de poesía a cargo de Marosa di Giorgio; las últimas apariciones en TV que Barea había realizado: *A la cama con Moria* y *El mundo de Antonio Gasalla*; Asimismo se proyectó: *Batato*, con dirección de Peter Pank; *El video colibrí*, recopilación de Tino Tinto y Peter Pank y *Batato Barea y los 14 pavos reales*, de Maria Cerelli y Peter Pank.

Al siguiente año (1993) también se realizó un homenaje en su honor, en aquella oportunidad se proyectaron obras de teatro: *El método de Juana* (1988) y *Alfonsina y el mal, con L de loca y de Luz*.

Tras este último homenaje, pasaron dos años (1995) para que su madre Nene Bache, presente *Batato Barea, un pacto impostergable* en la sala del Centro Cultural Rojas. La

conmemoración estuvo a cargo de Darío Lopérfido, Mónica Ploese, Liliana Pérez y Marta Paz.

Por otro lado, muchos investigadores contemporáneos hemos productivizado los estudios sobre la obra de Barea. Sin embargo, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995) de Jorge Dubatti, continúa siendo el estudio más específico que aun hoy podemos encontrar en la literatura académica teatral.

En 1999 el 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 de *Batato Barea*. Al tiempo que la invitación de Marosa Di Giorgio junto a la participación de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese señalaban directamente *la vuelta* del espíritu *batatesco*.

Si bien la mayoría de las notas de prensa analizadas sobre los *15 años* ubicaban el perfil institucional del CCRR como espacio de experimentación y plataforma de lanzamiento de artistas no reconocidos, muchas de ellas señalaron el homenaje a Batato, con la participación especial de Urdapilleta y Tortonese.

La nota más significativa resulta del diario La Nación. Esta lleva como foto de tapa el rostro de Barea retratado por Kuroptawa y el copete de la nota principal lo describía como *ángel, travesti, payaso y literato, como única figura omnipresente en todos los relatos de los protagonistas de la institución* (La Nación, 4 al 10 de Junio de 1999).

Tras cumplirse 10 años del fallecimiento de Barea (2001), el Centro Cultural Rojas publicó *Te lo juro por Batato. Biografía coral* realizada por Fernando Noy. Debido al éxito de dicha publicación, esta fue reeditada por el CCRR en el año 2006.

También en el 2001, en el marco del ciclo *Cine Queer* bajo la coordinación de Diego Trerotola, se vuelve a presentar *Batato Barea y los 14 pavos reales* dirigida por Peter Pank y Maria Celleri.

Con la creación del Área de *Tecnologías de género* en el año 2005 bajo la coordinación de Paula Viturro y la incorporación de la activista trans Marlene Wayar como directora

de *El Teje*. *Primer periódico travesti latinoamericano*, Batato Barea recibió una resignificación como única figura que abrazó a las travestis cuando estas eran perseguidas por los edictos policiales y las invitó a habitar la institución. Tal resignificación fue promocionada por Wayar en el marco de los festejos de los *25 años del Rojas*. En aquella oportunidad el *Área de tecnologías de género* convocó al grupo musical *Falopa*. Lejos estuvieron estos de establecer una relación directa con la actividad realizada por Barea, más el espíritu contestatario a los regímenes establecidos se hizo presente en la poética musical en general, y en particular, en las palabras de presentación a cargo de Marlene Wayar.

Al cumplirse 20 años de la muerte de Barea (2011) el Rojas no realizó actividad conmemorativa alguna. No obstante, Marlene Wayar en complicidad con Fernando Noy programó un Homenaje en la radio *La Tribu*. Acompañaron la ocasión, Susy Shock, Klaudia con K, Vanina Grossi y Alejandra Faissal.

Una vez más, el vínculo entre el proyecto creador de Barea y su actualidad en el marco del *Área de Tecnologías de Género*, quedó establecido de modo explícito en el aniversario de los *30 años del Rojas*. Para su convocatoria la misma Marlene Wayar nos preguntaba: “¿Qué hicimos con la posta que nos dejó Batato?”



El flyer de difusión del evento constó del primer plano del rostro de Barea. Una vez más su figura operó como rizoma-matriz desde el cual un sector del movimiento de travestis de la Ciudad de Buenos Aires construyó sus horizontes de visibilidad y cuestionamientos a las estancas categorías de género. Para finalizar sobre la construcción de sentido en

torno a la reverberancia de la figura de Barea, concluyó Wayar que el objetivo de la actividad de *El Teje* en el marco de los *30 años* (2014) consistió en un pleno “agradecimiento por ser la primer institución que nos cobijó desde la convicción que la educación es un Derecho Humano que nos fue negado y del que se responsabilizó haciéndose cargo, aprendiendo junto a nosotras/os”.

En la misma conmemoración de los *30 años del Rojas* también se presentó el *work in progress* de Gabriel Wolf: *Irrespetuoso. Unipersonal Antibiótico - Título provisorio*. La sinopsis del mismo, señalaba:

Quince minutos de un trabajo en proceso inspirado en aspectos de la vida artística y personal de Salvador Walter Batato Barea que no busca ser una biografía ni un homenaje sino un espectáculo que - aunque independiente -, rodea la figura de ese mito de los ochenta.

Por último, la figura de Barea también fue homenajeada a través de la evocación de anécdotas en la entrevista realizada a Humberto Tortonese para el programa radial *Confesionario: 10 años*, conducido por Cecilia Szperling en el marco de los festejos mencionados.

Tras haber abordado de modo panorámico los diferentes homenajes en torno a Batato Barea, retomaré uno de los interrogantes planteados por Dubatti (2014) en *El teatro de los muertos* para re-pensar el tropo de Batato Barea como figura mítica. Para el mismo, será central la pregunta realizada por el investigador: “¿Cómo se conserva para su estudio el trabajo de un actor, el gran generador del acontecimiento teatral?” (145)<sup>8</sup>.

### **No se archive. Publíquese<sup>9</sup>**

---

<sup>8</sup> La pregunta giraba en torno a Urdapilleta quien había conformado junto con Tortonese y Urdapillete unos de los tríos más desopilantes de los 80.

<sup>9</sup> El subtítulo de nuestro trabajo (No se archive. Publíquese) es un extracto de una gacetilla de prensa del mes de mayo de 1986 realizada por *Los peinados Yoli* para difundir sus presentaciones. De acuerdo a nuestro recorrido de investigación realizado, observamos que era muy común incluir en los paratextos frases como la citada dirigidas directamente al público y desde un tono humorístico. Propio de los procedimientos teatrales en los que participaba Batato, a partir de la parodia se revertían usos y costumbres sociales. En esta oportunidad, “No se archive. Publíquese”, remite a al lenguaje jurídico/legal que tras anunciar una resolución realizada por alguna persona de autoridad, indica “Comuníquese, publíquese, archívese”. *Los peinados Yoli* recurrieron a invertir el uso común y enfatizaron la posibilidad de que se publique pero que no se archive.

Dubatti caracteriza al *Teatro de los muertos* como un dispositivo poético de la memoria para evocar a quienes ya no están. Tal dispositivo atraviesa el tiempo y el espacio en la historia del teatro universal y atañe tanto a la posibilidad de análisis inmanentes a las obras como a su compleja relación con su propia ontología teatral, es decir, al teatro como puro acontecimiento, tiempo irrepetible, continúa construcción de ausencia, recuerdos de una materialidad efímera. Desde esta perspectiva, para el investigador, el teatro es muerte y duelo al mismo tiempo. Y la primera respuesta que encuentra para la preservación del trabajo de un actor para su posteridad versa sobre la posibilidad del archivo audiovisual. No obstante, sostiene que, el trabajo del actor en tanto cuerpo vivo del convivio teatral, es incapturable en su complejidad. Por ello, Dubatti entiende que frente a la pérdida de un actor prodigioso no resta más que la construcción de un *mito* entorno a su figura: “¿Cómo? Manteniendo vivo el recuerdo de sus trabajos irremediablemente perdido y no tratando de reemplazar esa pérdida con información *in vitro*. Pérdida y mito, felizmente se llevan bien” (2014: 145).

Coincidiendo con sus presupuestos recién mencionados, Dubatti fue un propulsor de la de la figura de Barea como *mito* del teatro argentino de la pos dictadura<sup>10</sup>.

Como señalamos anteriormente, la misma figura fue retomada por las activistas *trans* del Rojas en la publicación de *El Teje* y las diferentes actividades del *Área de Tecnologías de Género*.

Sin embargo, desde la perspectiva histórica en la que nos encontramos, me pregunto: En la actualidad ¿Cómo se trasmite la historia de un mito y a partir de qué dispositivos de lecturas se realizan? ¿Cuáles son las posibilidades/limitaciones de adscribir la figura de Barea a la de un mito? ¿En qué medida contribuye la ausencia de los archivos audiovisuales en tal construcción? ¿Cuál es la función de continuar mitificando determinadas personalidades en la historia y cuáles son sus efectos?

Antes de poder esbozar al menos una de las respuestas de estos interrogantes, me pregunto ¿Qué es un mito? Y, ¿Cuál sería su operación de sentido en nuestro presente?

---

<sup>10</sup> Tras la temprana partida de Batato Barea, Jorge Dubatti fue uno de los primeros *escribas* de su poética. Sus trabajos fueron fundacionales para posicionar en la academia al “nuevo teatro argentino”.



### ¿Qué es un mito?

El filólogo Hugo Bauzá (2005) señala que la narración de mitos<sup>11</sup> es inherente a la capacidad humana y que su objetivo último consiste en generar un quiebre en la razón a través del trazado de un camino alternativo. Y argumenta que “Frente a los interrogantes de cómo y por qué surgen los mitos, suele decirse que sirven para responder al problema de la identidad: ‘¿Quién soy?’, siendo el mito de Edipo el paradigma de esta pregunta: ‘¿Por qué estoy aquí? ¿Qué debo hacer?’” (2005: 27). Desde esta concepción, sostiene Bauzá que el mito nos brinda algo a la que la razón no puede alcanzar, un metalenguaje de la sociedad.

En este sentido, nos interesa destacar la figura de Barea como mito contemporáneo capaz de alterar un sentido racional hegemónico. Desde tal concepción, bien se puede comprender la vida y obra de Barea.

Por otro lado, agrega Bauzá que como forma de transmisión de los mitos predomina la oralidad ya que en su performatividad se mantienen sus motivaciones mientras que la escritura corrompería su genuina naturaleza: “la forma mítica, encerrada en el registro escrito, no permite apreciar los matices de la voz, las pausas, las cadencias” (2005: 46).

Con grata sorpresa advierto que en la performatividad de la palabra se actualiza el mito de Barea. En particular, a lo largo de mi investigación, realicé entrevistas a sus amigos más allegados<sup>12</sup>, en muchos encontré la cadencia de la voz, una manera única de repetir las palabras de Batato y de reconstruir su imagen.

Además, si observamos los trabajos existentes sobre su figura, notamos que ninguno opera por fuera de entrevistas realizadas a quienes lo conocieron. Su ejemplo paradigmático es la biografía coral realizado por Fernando Noy: *Te lo juro por Batato*<sup>13</sup>.

De este modo, en lo que respecta a la transmisión del mito desde la oralidad, comprobamos la metodología señalada por Dubatti: ante la muerte de un actor prodigioso lo que resta es mantener vivo su recuerdo no tratando de reemplazar esa pérdida con

---

<sup>11</sup> En su raíz etimológica la palabra "mito" proviene del vocablo griego *mythos*, comúnmente interpretado en nuestra lengua como "narración" o "relato". De este modo decir que un mito es una narración es una redundancia.

<sup>12</sup> Entre ellas: Klaudia con K, Tino Tinto, Fernando Noy, Seedy Gonzalez Paz, Daniel Miranda, Peter Pank

<sup>13</sup> Ver Bevacqua, 2010.

información *in vitro*. El énfasis en la performatividad de la palabra estaría puesto en función de conservar la inexorablemente perdida *cultura viviente* conformada por la poética de Batato.

### **A modo de conclusión**

Para finalizar quisiera ensayar una respuesta a la configuración mítica de la obra de Batato. Según Pollak ciertas memorias pueden sobrevivir mediante la figura del mito y “por no poder anclarse en la realidad política del momento se alimenta de referencias culturales, literarias o religiosas. El pasado lejano puede entonces volverse promesa de futuro, y a veces, desafío lanzado al orden establecido” (1989: 28).

Por lo expuesto, podemos considerar que si los mitos referencian a aspectos de nuestra sociedad que corresponden a una estructura profunda inasible a la razón, los procedimientos teatrales empleados en la poética de Batato pusieron en tensión modos de subjetivación disruptivos a lógica del sentido heteronormativo, motivo por el cual quedó amparado bajo la figura de un mito.

En este sentido, creo que en la medida en que continuemos abonando la figura de Barea como mito, su propuesta poética – político quedará subsumida a las tranquilizadoras convenciones teatrales. Por el contrario, deconstruir sus lecturas colaboraría a realizar reflexiones más complejas que tuerzan nuestras miradas en torno a la complejidad de su poética paradigmática al devenir de nuestro campo teatral actual.

En esta tarea, será consustancial la posibilidad de mantener la oralidad como matriz (paradójicamente) conservadora de una experiencia ya irrecuperable, de un teatro perdido. No obstante, sabiendo de las limitaciones de la información *in vitro* no podemos soslayar su importancia.

Como investigadores, las tramas de la poética de Barea son imposibles de restituir más nos queda un *cadáver exquisito* compuesto por mitos, testimonios, análisis de obras y poéticas y algunos archivos de sus *numeritos* cargados a *youtube* y documentales audiovisuales que reconstruyeron su figura. Con la certeza de que estos no son más que recortes posibles, lagunas, vacíos y ausencias, consideramos que ya no se trata de señalar la poética de Barea tal oráculo retrospectivo sino atender sus modos de circulación, sus

nodos y empalmes en el presente y sus posibilidades de transformación. En este sentido, no resta más que preguntarnos ¿Cuáles son las nuevas relaciones que instituye la figura de Barea en nuestro presente? ¿Cuál es su apuesta política? ¿Qué acontecimientos de la vida social inquieta o modifica?

Nuestra perspectiva histórica contemporánea, puede ser un punta pie inicial para abrazar la resistencia poética artística de Barea en el entramado de múltiples agenciamientos que *eran cualquier cosa, menos light*<sup>14</sup>. Y reconocer que, aunque alguna vez resultó más tranquilizadora su figura bajo la configuración de un mito, en la potencialidad poética de su corporalidad Barea desvió las estancas categorías de género de hombre y mujer en la complicidad afectiva de un colectivo de artistas y gestores culturales que transitaron el Rojas desde su fundación a la actualidad.

## **Bibliografía**

- A.A.V.V. 1999. “El Rojas cumple 15 años”. Diario *La Nación*. Suplemento “Vía Libre”. Sección 5. Buenos Aires. 4 al 10 de Junio de 1999.
- Bauzá, Hugo. 2005. *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bache, Nené. 1995. *Batato Barea, un pacto impostergable*. Buenos Aires. Edición de la autora.
- Berkins, Lohana y Fernández, Josefina (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.
- Bevacqua, Guillermina. 2010. “Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea”. En *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* [en línea]. Nº 12. Diciembre 2010. ISSN Nº 1669-6301. Disponible en: [www.telondefondo.com](http://www.telondefondo.com)
- Calzón Flores, Natalia. 2009. *25 Años del Rojas*. Buenos Aires. Libros del Rojas, UBA.

---

<sup>14</sup> “Era cualquier cosa menos light”, de este modo se refirió Fernando Noy (en Sánchez, 2001) para caracterizar a Batato Barea. Al tiempo que, su frase sugiere una (re) contestación a la polémica desarrollada por el crítico de arte López Anaya en torno a la Galería del Rojas a la que había denominada “Arte light” hacia 1992.

- Dubatti, Jorge. 2014. *El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- , 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires. Planeta.
- Fernández, Josefina. 2004. *Cuerpos Desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires. Edhasa.
- Foucault, Michel. 2002 (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Friera, Silvina. 2001. “Era cualquier cosa menos light”. Diario *Pág./12*. 1/12/2001. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm>
- Garbatzky, Irina. 2013. *Los 80 recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata*. Rosario. Viterbo.
- Martin Marcos. 1999. En Diario: *La prensa*. Buenos Aires. 15/6/1999. Pág. 5
- Noy, Fernando. 2001. *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires. Libros del Rojas (UBA).
- Pollak, Michell. 2006. “Memoria, olvido y silencio” (1989). En: *Memoria, olvido y silencio. La producción social frente a las identidades frente a situaciones límite*. La Plata. Ediciones Al Margen.