

El óleo de una época

Batato Barea por Marcia Schwartz: de los márgenes al museo de arte

Marina Suárez¹

Resumen

En Buenos Aires, hacia comienzos de la democracia, se constituyó un movimiento cultural *underground* que trascendió por su fuerte efervescencia creativa. En esos años, llegó desde un pueblo de la Provincia de Buenos Aires el joven Batato Barea. Una vez en la ciudad, comenzó a experimentar con las artes escénicas, la danza y el canto, al mismo tiempo que tejía redes de amistad y de trabajo creativo. Su creciente protagonismo en la escena *under* le valió el pronto reconocimiento de sus pares y de la prensa como uno de los principales referentes de este movimiento contracultural. Hacia 1989, la artista Marcia Schwartz lo retrató en un cuadro de grandes dimensiones. En abril de 1990, la pintora y el actor fueron invitados a realizar una instalación junto al cuadro en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, consumando un hecho consagratorio. Este artículo analiza el retrato “Batato” como una vía de entrada a la vida del actor y sus vínculos con la escena del *underground* de la década de 1980. En primer lugar, reflexionaremos en torno al cuadro, sus componentes y las negociaciones entre la retratista y el retratado para pensar la singularidad de esta imagen en su contexto. En segundo lugar, a través de la mencionada muestra, se abordarán las razones por las cuales, a comienzos de los años 1990, las producciones del *underground* de los 1980 adquirieron un mayor protagonismo para las instituciones artísticas y la crítica.

Palabras clave: Batato Barea, *underground*, Marcia Schwartz, retrato, consagración.

Abstract

In Buenos Aires, towards the beginning of democracy, an «underground» cultural movement was formed, which transcended for its strong creative effervescence. In those years, the young Batato Barea arrived from a town in the Province of Buenos Aires. Once in the city he began to experiment with the scenic arts, dance and singing, as well as to weave networks of friendship and creative work. His growing prominence on the «under» scene soon earned him the recognition of his peers and the press as one of the main references of this counter-cultural movement. Around 1989, the artist Marcia Schwartz portrayed him in a large painting. In April 1990, the painter and the actor were invited to make an installation next to the painting at the Museum of Modern Art in Buenos Aires, consummating a consecrating event. This article analyzes the portrait «Batato» as a way to enter the life of the actor and his links with the «underground» scene of the 1980s. Firstly, we will reflect

¹ Universidad Nacional de San Martín, becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

on the painting its components and the negotiations between the portraitist and the portrayed, to think about the uniqueness of this image in its context. Secondly, through the mentioned exhibition, we will address the reasons why, at the beginning of the 1990s, the productions of the «underground» of the 1980s, acquired a greater prominence for the artistic institutions and the critics.

Keywords: Batato Barea, underground, Marcia Schwartz, portrait, consecration

Introducción

Durante la transición a la democracia en Argentina, Buenos Aires asistió a la conformación de un movimiento contracultural que había comenzado a gestarse hacia finales de la dictadura militar (1976-1983). Batato Barea, actor central de esta escena artística—catalogada por el público, la prensa y la crítica como *underground* porteño—trascendió por su cardinal protagonismo en sus múltiples acciones, propuestas y espacios. Este joven, nacido en una familia de pequeños comerciantes, emigró en 1979 desde un pueblo del interior del país a la capital en busca de alternativas formativas y culturales (Dubatti, 1995), pero también como una estrategia para desplegar su identidad sexual con mayor libertad en el anonimato de la gran ciudad.² Una vez en Buenos Aires comenzó a formarse en distintas disciplinas artísticas como la danza, el teatro, el canto, el *clown*, y de forma autodidacta en el arte gráfico (Noy, 2001). En simultáneo, se desempeñó en diversos trabajos, a menudo precarios, pero que le posibilitaron al artista aproximarse a las formas de vida de aquellas personas que cotidianamente enfrentan la jornada del yugo laboral, mujeres y hombres comunes, alejados de las reflexiones y los debates propios del mundo artístico, cultural e intelectual. Su origen y una sensibilidad singular adquirida por el artista en esos primeros contactos con la capital configuraron en parte sus modos de hacer creativos ligados a una cultura popular y a una estética plebeya. Además, el mencionado contacto cercano con “la gente común de los años 80”³ fue una interacción que signó su obra, exenta de hermetismos y distanciada de un arte comprometido—consigna que sí mantenían, por ejemplo, el movimiento “Teatro Abierto” o “La Compañía del Sol” y artistas plásticos como León Ferrari—, pero también de los circuitos de las Bellas Artes. Sin embargo, dentro del *underground* su figura fue ganando una creciente popularidad y, hacia el final de su vida, el actor formó parte de instituciones y espacios consagratorios. Además, su estética y su imagen fue virando paulatinamente hacia el travestismo. Como desarrollaremos en los siguientes apartados, nos referimos a una “estética” propia de las travestis ya que Barea no se reconocía como tal. En sentido contrario, él afirmaba que su devenir mujer se vinculaba a su papel de actor, que se extendía como una obra de arte total a su vida cotidiana. Hacia 1989, cuando este devenir se expresó con una radicalidad otrora apenas perceptible, la artista Marcia Schwartz lo retrató. Esta obra de grandes dimensiones—que hoy se ubica en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)—ganó popularidad y en 1990 ingresó como parte de una muestra de instalaciones, realizadas por artistas de los 1980, en el Museo de Arte Moderno (MAM).

2 Según Eribon (2001), algunos grandes centros urbanos, como Buenos Aires, resultaban catalizadores de formas de vida más incluyentes, ya que a pesar de que aún las leyes no acompañaban sus reclamos, cantidad de gays y lesbianas migraban a sus barrios haciendo de ellos ambientes más amables para la consecución del propio deseo, sin la necesidad de ocultar su identidad sexual. Es posible hipotetizar que Barea siguió este patrón al trasladarse a la gran ciudad.

3 Ver Carassai (2013). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

A modo de hipótesis, postulamos que el cuadro de Marcia Schwartz funciona como una vía de entrada a la historia del actor y sus vínculos con el *underground* de los años 1980. Por un lado, las reflexiones en torno a los componentes de la imagen y las negociaciones entre la pintora y el actor dan cuenta de elementos claves de la vida y obra de este último. Por otro lado, consideramos que la participación del cuadro y los artistas en la instalación presentada para la exhibición en el MAM implicó la presencia física y simbólica del actor, proveniente del *underground*, y de la pintora en un espacio consagratorio como es el museo de arte. Sin embargo, una aproximación a esta muestra da cuenta del lugar diferencial que, hacia comienzos de los 1990, ocuparon para la crítica y las instituciones artísticas, las producciones del *underground* de los años 1980.

La figura de Batato Barea ha sido abordada desde distintas dimensiones. Desde una perspectiva teatral y biográfica fue estudiada por Jorge Dubatti (1995), Fernando Noy (2001) y las investigadoras Trastoy y Zayas de Lima (2014). Por su parte, Guillermina Bevaqua (2019) analizó la figura de Barea, especialmente en su vinculación con los procesos de inclusión social de subjetividades sexogenéricas. Al mismo tiempo, la figura de Batato Barea fue analizada por Irina Garbasky (2013) desde una dimensión poética y performática. En línea con estas investigaciones, en un primer momento, nos proponemos indagar en ciertos componentes del cuadro “Batato” que dan cuenta de distintas dimensiones de la vida del actor y su vinculación con el *underground* porteño. En un segundo momento, buscaremos responder a la pregunta: ¿Cómo llega de los márgenes de una escena artística *underground*, alejada de los centros simbólicos del arte, al museo como institución consagratoria? Para responder a esta pregunta, analizaremos cómo circula la imagen pictórica del artista de cara a las transformaciones que tuvieron lugar en el mundo del arte durante los primeros años noventa.

Respecto a las herramientas metodológicas para el análisis de la imagen, nos basamos en los lineamientos establecidos por Burke (2001) y Marin (1993) utilizando como complemento el análisis de fuentes primarias y archivos audiovisuales. Asimismo, recuperamos entrevistas personales ya que, si bien el uso de fuentes orales ha sido a menudo cuestionado, su puesta en juego con otras fuentes resulta de gran utilidad para comprender no sólo el transcurrir de la vida cotidiana en el pasado, sino también cómo las personas entendieron y entienden el mundo circundante.

El retrato de Batato Barea. El arte como revolución constante

En 1988 Batato Barea asistió, junto a su amigo y colega Tino Tinto, al programa televisivo *El mundo de Antonio Gasalla*. Allí se definió públicamente como “clown-travesti” y aprovechó la ocasión para publicitar su último espectáculo. En noviembre del mismo año, en una nota de prensa señalaba que la formación actoral no le servía, por eso había recurrido al recurso del *clown* y sobre todo prestar atención a lo que pasaba en la calle, las murgas, las bailantas.⁴ Las murgas que Barea frecuentaba en los años ochenta –con sus amigos e incluso en cierta ocasión asistió a ellas con Marcia Schwartz⁵– no sólo representaban un espacio festivo y popular, sino también un lugar asociado

4 “El Pudor de ser travesti. La desesperación de Sandra Opaco, el espectáculo de Batato Barea que no pretende ser transgresor sino simplemente marginal”. Diario *El Ciudadano*, 15 de noviembre de 1988.

5 La artista plástica relató en una entrevista personal que para poder ingresar a la murga “Los chetos de Almagro” la hicieron pasar por un (sic) travesti, para que pudiera permanecer.

al carnaval y al “destape”. En un testimonio, la artista trans Klaudia con K señaló que fue en la murga “Los chetos de Almagro” en donde se conocieron y empezaron a realizar acciones artísticas juntos, en una etapa en la que ser homosexual estaba reprimido legalmente a partir de la figura de la contravención.⁶ Así, las murgas representaban para las travestis de la época un momento de excepción en donde expresarse sin ser reprimidas (Correa, 2019), un tiempo de puesta en suspenso de los mandatos sociales y del orden policial represivo.⁷ De este modo, las murgas, al igual que los carnavales descritos por Bajtín (1991), remitían a aquel momento excepcional en donde no hay palcos escénicos, ni actores: es la vida misma que se espectaculariza a través del juego en el que se combinan lo sacro y lo profano, lo alto y lo bajo, el rico y el pobre, el hombre y la mujer.

Este momento singular en la vida de Barea resultó determinante en la conformación de su estética particular, vinculada inicialmente al *cross-dressing* y posteriormente al travestismo. Sin embargo, tal como el propio actor señaló, él no modificó su nombre a uno de mujer ni pretendía adoptar el *modo de vida* travesti, como tampoco puede aseverarse que Batato fuera afín a las normas estéticas y de comportamiento inherentes al travestismo de los años 1980:

Conocí a muchos travestis (sic), 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.⁸

Así, en este período Barea se afirmaba en un acto artístico radical y disidente que había comenzado en los escenarios para extenderse gradualmente a todos los ámbitos de su vida. Fue poco tiempo después de su transformación radical, a comienzos de 1989, cuando la artista Marcia Schwartz lo retrató. Se puede decir que Marcia Schwartz fue una importante retratista de los ochenta, tanto de los personajes del movimiento artístico como de otros que quedaron en el anonimato. Con relación a su formación e influencias pictóricas, Viviana Usubiaga (2012: 14) la describió como la artista que:

capitalizó el legado de Antonio Berni tanto en su figuración crítica como en el uso de su técnica mixta que incorporaba objetos extra-artísticos y en cierta animación de las superficies pictóricas [...] Además fue influida por la tradición contemporánea que la entronca con Lino Enea Spilimbergo, Carlos Gorriarena, Jorge de la Vega, Carlos Alonso, Pablo Suárez, Luis el Búlgaro Freisztav, Fermín Eguía y con sus maestros directos Aída Carballo, Ricardo Carreira y Luis Felipe Noé. Asimismo, fue el fotógrafo Humberto Rivas quien la estimuló en su opción por el retrato durante su estancia en España entre 1977 y 1982.

6 Testimonio de Klaudia con K, en: Noy, Fernando (2015). *Historias del Under*. Buenos Aires, Reservoir books.

7 Ver la memoria travesti-trans en “El Carnaval era el único momento de libertad”. *La tinta*, 12 de marzo de 2019. Disponible en: <https://latinta.com.ar/2019/03/memoria-travesti-trans-carnaval-libertad/> Consultado el 10 de abril de 2019.

8 Batato Barea, cit. en Garber y Manzani (1991). “El busto es un vestido”, *Página 12*, 10 de diciembre de 1991.

La obra “Batato Barea” forma parte de una serie de pinturas que la artista ejecutó representando a sus amigos actores y artistas del movimiento cultural porteño de los ochenta. Luego de un período de exilio en la Barcelona postfranquista, Marcia Schwartz retornó a la Argentina y se reencontró con sus amigos, a quienes comenzó a retratar.⁹ Existió en estos retratos una tensión entre la representación y lo representado que potenciaba el juego de apariencias y deformaciones respecto de sus modelos. Para sus retratos descarnados eran precisos el diálogo de miradas y la presencia de uno y el otro, aun cuando los intensos vínculos que establecía con sus modelos luego se disolvieran con la última pincelada (Usubiaga, 2012: 147). Por otra parte, la fuerte gestualidad de los retratados da cuenta de estados emocionales, de un vínculo íntimo y de una negociación con la pintora. Esto remite a la doble posición del sujeto en su representación, enunciada por Marin (2009), por un lado, como el efecto de fuerza en la imagen debido a la admiración por el pintor y, por el otro, como el efecto por placer del espectador, delegado el pintor en la posición de sujeto de la mirada, que encuentra en ello autoridad y legitimación.

La obra “Batato” condensó de manera única ciertos elementos de la performatividad del actor, pero también el clima de época del *underground*, en el que no sólo estuvo inmerso, sino que también constituyó. En efecto, la pintura brinda al sujeto la palabra propia que ningún discurso puede ofrecerle, ni siquiera el nombre de “sujeto” (Nancy, 2006). Siguiendo la postura de Nancy, analizamos el modo en que dialogan la autopercepción enunciada por Batato Barea en sus declaraciones y la que devuelve su retrato considerando que, aunque no sean lenguajes homologables, sí pueden ser complementarios en un análisis como el que nos propusimos (imagen 1).

En la obra, Batato Barea aparece sentado de piernas y brazos cruzados, sobre un escritorio dispuesto diagonalmente. Su pie derecho, apoyado sobre un viejo tacho de pintura, aparenta ser su único contacto (aunque indirecto) con el suelo, brindándole un punto de equilibrio. La escena se construye sobre un fondo azul con rosas, en colores intensos del telón de fondo, lo que hace destacar aún más su figura anudada. Al mismo tiempo, contrasta con los colores ocres del escritorio que le sirven de asiento al actor. La palabra “BATATO” llama la atención en el margen inferior derecho de la pintura, sobre el escritorio. La tipografía simula a la de los “rayones” con los que suelen componerse palabras en las puertas de los baños públicos,¹⁰ o los bancos escolares, en donde una forma de inscribir mensajes es desgastando o desprendiendo la pintura de la superficie.¹¹ Esta tipografía conlleva un acto de rebeldía, vandalismo y desafío a la autoridad, por lo cual su referencia lleva implícita la transgresión.

9 Entrevista personal a Marcia Schwartz. Agosto 2015.

10 Tal como describía Néstor Perlongher (2008), los baños públicos se asociaban en la década del 80 a la homosexualidad y al nomadismo. Representaban uno de los puntos fundamentales en el circuito del “yiro” gay, que este autor utilizó para reconstruir una topografía infractora de la ciudad y sus circuitos intermasculinos. Puede decirse que los baños representan una heterotopía (un contraespacio) por excelencia, un espacio desplazado que trastoca la disciplinabilidad del espacio, la altera moviendo de lugar su foco. En efecto, para Beatriz Preciado (2011, 2013) la prótesis arquitectónica de los urinarios configura ese espacio de apertura y sociabilidad frente al encerramiento del inodoro donde la masculinidad se pone en cuclillas.

11 Al mismo tiempo, es posible rastrear otras formas de circulación de este tipo de escrituras en baños públicos dentro del mundo del arte, especialmente desde los años 60. Como señala Fernando Davis (2014), en 1954 el artista argentino Alberto Greco viajó a Francia con una beca para ampliar sus estudios de pintura. Durante su estadía, escribía de forma sistemática “Greco Puto” en las paredes de baños públicos de París, junto a dibujos y “graffitis obscenos” (Rivas, 1992: 182) como un gesto crítico reiterado que trazaba una cartografía de la transgresión.

Imagen 1. *Batato*

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

Por otro lado, la obra cristaliza cierta carga simbólica a través de elementos referenciales que vinculan a Batato Barea con momentos de la construcción de su identidad personal y artística. Estos elementos representados en el retrato se vinculan con lo lúdico y refieren tanto a su infancia como a diferentes momentos de su vida y de su trayectoria artística. El payaso ubicado a la izquierda es un juguete que remite a su infancia transcurrida en la localidad bonaerense de Junín y posteriormente en San Miguel. Asimismo, este objeto se conecta con su trayectoria como *clown* en la que encarnó la figura del payaso, faceta que también fue retratada por el prestigioso fotógrafo Gianni Mestichelli en 1989 y que se convirtió en una foto icónica de Barea. En su mano izquierda, cuya muñeca porta un brazalete probablemente obsequio de algún amigo o familiar, el clown sostiene un pequeño oso de peluche que también es una referencia a su infancia. Contrastando con estos elementos, en su mano derecha tiene un arma, objeto que se puede atribuir a la violencia de los años de dictadura militar en la Argentina. Pero también se vincula con la trayectoria personal de Batato Barea, cuyo hermano menor se suicidó siendo aún un adolescente, tras el hostigamiento sufrido por su condición de homosexual. Cabe recordar, que los edictos policiales de la época prohibían la homosexualidad y el travestirse en la vía pública. Como explica Meccia (2006, 2017), hasta la segunda mitad de la década de 1980

la homosexualidad permanecía en la clandestinidad, experiencia que promovió una identidad y un colectivo homosexual. En efecto, desde la primera presidencia de Perón, la persecución se había incrementado, producto de la incorporación a los edictos policiales del inciso 2 "H", utilizado durante los siguientes cuarenta años para perseguir a homosexuales y a prostitutas. Sin embargo, la represión no cesó con el retorno de los gobiernos democráticos (Insausti, 2015).

Ahora bien, en la retratística tradicional, los objetos que "adjetivan" al retratado se denominan "atributos". Siguiendo a Peter Burke (2001), los atributos del rey son la corona y el cetro, ya que se trata de objetos que permiten identificar al retratado más allá de su representación fisonómica; dan a entender su lugar en la sociedad y también algunos aspectos de su carácter y de sus intereses personales. Es por esto que cabe preguntarse si la representación de estos atributos fueron producto de la decisión de la artista o del retratado, en tanto sabemos que, a menudo, suele haber una capacidad de determinación considerable por parte de quien pinta, en relación a la posición del retratado y qué objetos portar, señalando la preeminencia del factor pictórico en detrimento de la identidad del retrato (Burke, 2001). En este sentido, la construcción dialógica del retrato y la noción de una negociación artista-retratado, nos llevó a indagar sobre la procedencia de los objetos del retrato. Ante la pregunta sobre el origen de estos objetos, Marcia Schwartz explicaba que:

Todo lo que hay en el cuadro lo puso él, y él dispuso el orden también. Mi idea de los retratos, no solamente ese, era que yo les pedía a ellos que hicieran su propia escenografía. Que trajeran cosas de su casa, cosas que quisieran poner. Parte del retrato eran los objetos. No eran inventados por mí sino por ellos.¹²

Los objetos y accesorios eran elementos fundamentales en la forma en que Batato Barea construía su imagen y sus *performances*. De modo que su elección para portarlos en este retrato refuerza la autorepresentación en el mismo (Burke, 2001). Además, en las pinturas de Marcia Schwartz los retratados se agenciaban mediante el vínculo con los objetos que consideraban que reflejaban su historia o se vinculaban a su personalidad (Amigo, 2016). Por otro lado, al rastrear la genealogía de los accesorios que enaltecen su figura y cubren el cuerpo de Batato Barea, resulta evidente que éstos se vinculaban fuertemente a su vida afectiva y social. Las prendas y accesorios constituyen la superficie envolvente de su cuerpo: un vestido negro; el fino tapado confeccionado por su amigo Gabriel Grippo¹³ con frazadas que cubre parcialmente su figura y sobre el cual se sienta un velo cayendo del extremo superior de su cabeza; los aros; el llamativo anillo, elaborado por él mismo con tapitas de gaseosa y botones sobre el que luego escribió un poema, que da cuenta del valor simbólico y personal de este objeto y su materialidad. El poema se llama "Anillos de botones" y fué publicado en la revista *Pan y Circo* el 26 de junio de 1996:

La transformación, el cambio, el deseo de ser alguien propio... Si yo imitara a la Legrand o a la Giménez tendría mucho trabajo, pero como me llamo Batato, tengo voz grave, un quillango

12 Entrevista personal a Marcia Schwartz, agosto de 2015.

13 Datos extraídos de Entrevistas personales a Seedy González Paz y Noemí Frenkel, respectivamente.

de tapado de piel, y anillos de botones, no uso lentejuelas digo poemas de Pizarnik, Noy, y encima tengo tetas ¿Qué soy? Un transgresor: no, soy yo devorando mi propio corazón. Fui a la primaria, y al secundario, con monjas y curas, hice la maldita conscripción y fui convocado en Malvinas (todos motivos de humillación y no de orgullo), después Bailarín, payaso en plazas vedette de murgas y travesti. No pretendo más que vivir y cambiar como yo quiero, sin mensajes ni transgresiones. Eso sí, lo mío lo defiende hasta el fusilamiento. Como decía Alfonsina: “La vulgaridad me acosa. Escucho detrás de mi risa, burlas, insultos.... Pero ¿por qué?, ¿os parezco una simia? ¿eh? Mis buenas gentes que sabéis de cosas bellas, el otro día desde el umbral de mi casa vi catorce pavos reales que, al mismo tiempo, abrían sus colas en abanico.

Además, se destaca el collar de perlas en su cuello, el mismo con el que, en julio de 1989, vestido de declamadora, recitó el polémico poema “Sombra de conchas” en la inauguración de la Galería del Centro Cultural Rojas. Asimismo, llama la atención la presencia de un bulto negro sobre el margen izquierdo, adornado con collares de perlas rosas que se corresponde con una gran peluca –descrita por Marcia Schvartz como un bonete–, utilizada ocasionalmente por Batato Barea en sus puestas en escena. Sobre el margen derecho, se halla una piraña en la que guardaba pequeños elementos para las obras y a su lado, en rojo, un vaso telescópico desplegable, que Barea conservaba desde su infancia en Junín (imagen 2).

Imagen 2. *Tomando el té con Batato*



Fuente: Marcia Schvartz y Batato Barea. *Tomando el té con Batato*, 1990, instalación performática, en el marco de la exhibición *Los 80 en el MAM*, Museo de Arte Moderno. Buenos Aires. Archivo MAMBA

La imagen presentaba un juego con el artificio que la circunda, mientras que todos estos elementos expresaban un goce en portarlos y en sobrecargarse de ellos. En un testimonio, la actriz Noemí Frenkel insiste respecto a la búsqueda de Batato Barea de construirse a través de vestimentas y accesorios que tenían un valor sentimental:

En Batato había todo un transformismo, había todo un fetichismo con los objetos. Había que ir a buscar el anillo y los collares. Yo iba al camarín cuando se ponía estas cosas. Era permitirse desarrollar ese erotismo puesto en los objetos, en llenarse de los objetos y ser como un arbolito de navidad, farolero.¹⁴

Además de mencionar los tapados y anillos de botones, Frenkel nos referencia un dato fundamental al señalar que los trajes y alhajas que Barea portaba eran obsequios de Andrea Singerman, quien había heredado dichas pertenencias de su abuela la famosa diva del cine: Paulina Singerman.¹⁵

De modo que los objetos tenían un peso simbólico fundamental en la vida de Batato Barea, tanto arriba como abajo de los escenarios, ya sea que se tratara de regalos o de estrafalarias vestimentas confeccionadas por él mismo con materiales de desecho. Este acto de crear y confeccionar sus propias vestimentas con materiales descartables encuentra su correlato en el rastro del punk como actitud que implica el “hazlo tú mismo”, utilización de materiales de desecho como crítica al consumismo, junto con la alusión al rechazo de una sociedad que enajena al individuo; la valoración de lo que se sale de la norma; o la reivindicación de la propia libertad sexual y del cuerpo como lugar de batalla.¹⁶ Al mismo tiempo, la doble disposición entre una materialidad noble y marginal (las telas delicadas de las vestimentas de las divas y los materiales de desecho de Once) es otro de los factores que da cuenta de la constitución de una escena que expresa el núcleo de la extrañeza y la teatralidad de este retrato. En consonancia con este planteo, se manifiesta el vínculo con la retratística barroca, en donde la teatralidad resultaba un componente central y el estilo retórico expresaba una conciencia de la necesidad de persuadir al espectador (Burke, 2001:73).

Además, desde una mirada iconográfica, este retrato presentaba la dureza de los trazos en las piernas, y la rigidez de los rasgos marcados en el rostro y en el cuello. Asimismo, se puede atribuir una intención de la artista de mostrar la mirada perdida de Batato Barea y su expresión seria y serena, que se potencia en la representación de su boca pequeña y pintada. Sin embargo, la pose escapa a la polaridad hombre/ mujer, ya que remite, más bien, a una identidad de la disidencia de género. Batato Barea eligió estar cruzado de piernas y de brazos, en una postura

14 Entrevista personal a Noemí Frenkel en agosto del 2016.

15 Además, la actriz Cecilia Roth señaló en un reciente testimonio que Batato había asistido a su casamiento con un solero que había portado la diva del cine Evangelina Salazar en la película “Mi primera novia” del año 1965. Por esto, es posible afirmar que Barea recibía estas prendas como obsequios de importantes mujeres del cine, que luego lucía en distintos eventos y puestas en escena.

16 Catálogo de muestra “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo”. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, mayo-septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/expo-punk>

casi anudada y, al mismo tiempo, erguida, como se demandaba socialmente a “las señoritas”, en tanto que se consideraba al pudor como un valor. Al mismo tiempo, se destaca en la obra la intensidad con la que la pintura representa la piel como, por ejemplo, en las mejillas levemente sonrojadas, en los detalles del maquillaje y en las uñas cuidadosamente pintadas. Además, cabe mencionar el elemento infantil que atraviesa a la imagen y hace aparecer lo múltiple: lo masculino, lo femenino, la referencia a la infancia (con su correspondiente vínculo con la inocencia) y lo juvenil. También está presente un dispositivo nostálgico tanto en la expresión como en los objetos del pasado, y el factor trágico en el arma y su contrasentido: el osito (tierno e infantil) en la otra mano. Podemos, finalmente, considerar que la pose de Batato Barea circunda la impostura (Echavarren, 1998), oponiéndose a las categorías de pares opuestos, esquiva el magnetismo en los extremos femenino o masculino, pasado-presente. No copia la imagen fiel del retratado, simula, aunque no hay norma que guíe la transformación. Se trata más bien, de una impostura concertada, un aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la comedia y la tragedia, mientras señala todo un arco de pasiones humanas. La imagen oscila entre la picardía asociada a la niñez y ciertos elementos tanáticos, y pone en valor la vida en los goces. Por último, en la construcción de esta obra identificamos la búsqueda estética de lo ambiguo en toda su potencialidad.

Imágenes en circulación

El retrato de Batato Barea fue replicado en una gran cantidad de notas periodísticas que pudimos rastrear hasta el año 1992. La artista Marcia Schwartz retrató a muchas personalidades de los 80, lo cual nos llevó a preguntarnos entre todos esos valiosos retratos: ¿Cómo llegó el de Batato Barea a la institución museo?

En 1990, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires realizó un ciclo de instalaciones que contó con la participación de 27 artistas. En el marco de la muestra titulada “Los 80 en el MAM”, organizada por Silvia de Ambrosini y Alina Molinari, Marcia Schwartz propuso la realización de una *performance* en la cual, frente a la obra analizada, Batato Barea tomaba el té en un equipo de pequeñas tazas e invitaba a la gente que pasaba a sentarse junto a él.¹⁷ Así, el artista retoma un juego tradicional para niñas que emula el comportamiento de las madres o mujeres adultas que se reúnen a conversar en torno a un té. En efecto, esta *performance* señala aquellos elementos lúdicos que, desde la primera infancia, recrean los modelos a seguir de los roles de género y conforman un “deseo de ser” como sus progenitoras (amas de casa, madres, mujeres con buenos modales). La obra se tituló “Tomando el té con Batato” (1990).

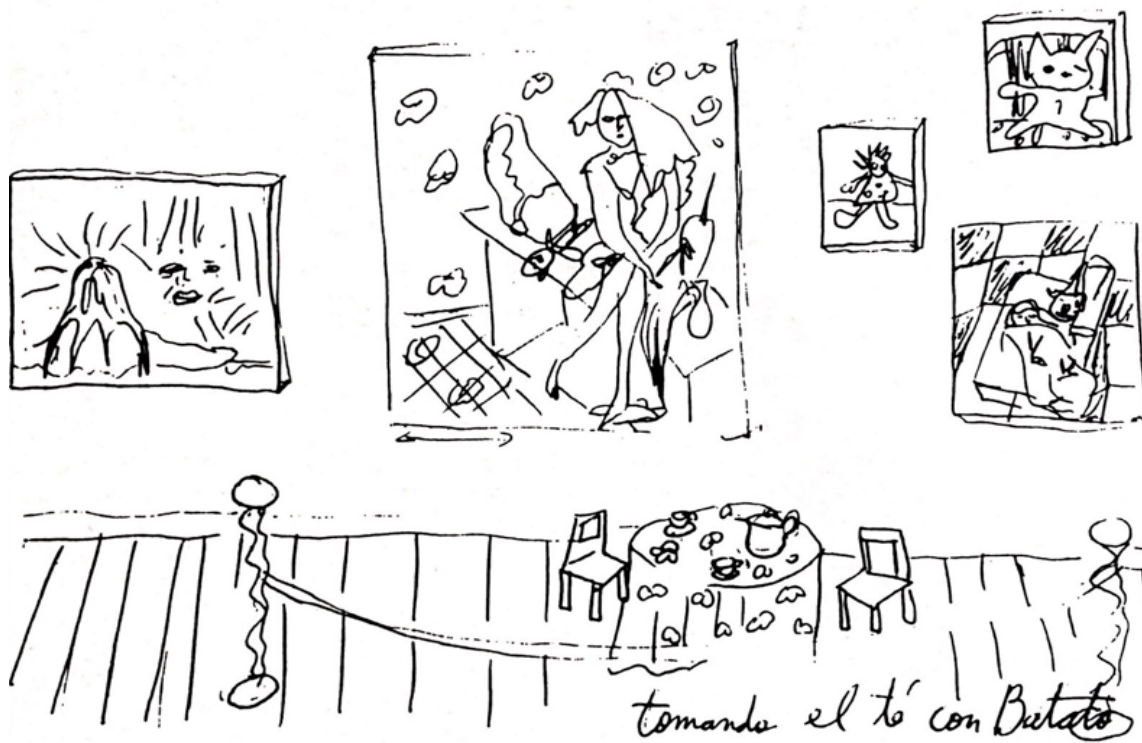
Como quien constata que la ficción es real, Batato Barea ajustó la escena con especial cuidado de mantener ciertos elementos de la composición de la esencia del cuadro, sin buscar la mimesis con éste. De modo que la imagen de Batato Barea se desdobra del cuadro al salir de la ficción pictórica y encarnar su personaje de manera inmediata para corporizar otro tipo

¹⁷ Agradezco esta información aclaratoria a la artista Marcia Schwartz en una comunicación que tuvimos en mayo del 2021. La artista explica que las curadoras de la muestra no estuvieron, inicialmente, dispuestas a que Batato Barea ingresara al museo para realizar un número. Por esto, la pintora tuvo que poner como condición que se realizara la *performance*.

de ficción junto a su pintora. Si retomamos a Louis Marin (2009: 139-140), en el retrato se produce la presencia “en sí” y la puesta “fuera de sí” del sujeto; sobre esta doble dimensión, pero desdoblada, versa el sentido de la instalación en cuestión. Además, en ella se destacan dos elementos: la marca autoral del cuadro (porque la pintora está presente) y el poder de reflexividad que caracteriza a todo retrato, en tanto la imagen es presentada como resultado del acto que formula, es decir, de un acto de representación en el cuadro y en la instalación que lo reafirma (imagen 3).

La singularidad de esta instalación llamó la atención de los asistentes y de la crítica. Al mismo tiempo, la participación de Barea en esta muestra implicó su entrada al museo como institución consagratoria; indicó que, hacia comienzos de los noventa, el artista había alcanzado un nivel de reconocimiento que excedía al mundo del *underground*. Desde finales de los 1980, Batato Barea ya tenía una posición consagrada dentro del escenario artístico, su trabajo era reconocido y su imagen, transgresora para la época, captaba la atención en el campo de las artes visuales. Es por lo que dedicamos un apartado a la muestra “Los 80 en el MAM”, que resultó ser la primera y la última en un museo en la trayectoria de Batato Barea, quien muere en 1991, y la que más tempranamente se lanzó a revisar el arte de la década en cuestión. Como veremos, estas críticas indican que los actores y las estéticas, enraizadas en el *underground* de los años 80, comenzaron en ese momento a entablar una competencia por su propia legitimidad, en una escena artística que comenzaba a abrir el juego.

Imagen 3. Croquis realizado por Marcia Schwartz de la *performance Tomando el té con Batato*



Fuente: Catálogo de la muestra *Los 80 en el MAM*.

Los 80 en el MAM, retrospectivas y lucha por la legitimidad en el escenario artístico

La muestra “Los 80 en el MAM” tuvo repercusiones en la crítica y la prensa. Además, habilitó la discusión en torno a las producciones artísticas de los años 1980, muchas de las cuales pertenecían a artistas del *underground*. A finales del mes de abril de 1991, los tres diarios más leídos de la década publicaron notas¹⁸ que por su tono crítico daban cuenta de la presencia de actores y estéticas en competencia por su propia legitimidad (Bourdieu, 1990), en un contexto en el que se estaba revisando y resignificando el arte de los 80 en Buenos Aires.

En el diario *Página/12*, Fabián Lebenglik cuestionaba el criterio de selección con la denuncia de importantes exclusiones:

Toda lista en el campo de la cultura anticipa un recorte más o menos violento. [...] Lo cierto es que las curadoras de la muestra, desde que se conoció el proyecto de una exposición antológica de los 80, provocaron en la microsociedad artística una suerte de campeonato: todos por estos días, tienen una lista propia de los artistas que habría que incluir o excluir de la exhibición. [...] Sería entonces beneficioso que a partir de ahora proliferaran entre otras las exposiciones sobre los 80; y se modificara el nombre a “Fragmentos de los 80” para evitar la pretensión de exhaustividad.¹⁹

Por su parte el periodista del diario *Clarín* Fermín Fèvre criticó duramente al ciclo de instalaciones. En la nota publicada el 13 de abril, argumentaba que Silvia de Ambrosini, curadora de la muestra, no había aplicado ni un criterio de inventario ni un criterio conceptual para la selección de artistas de los 80, más allá de su gusto personal. La crítica de Fèvre apuntó específicamente a que algunos de los artistas seleccionados ya eran reconocidos en los años 1960 y 1970 mientras que otros habían logrado reconocimiento en los años 1980.²⁰ Al mismo tiempo, en una nota del diario *La Nación*, Aldo Galli mantenía un fuerte tono descalificador en cuanto a las exclusiones e inclusiones de artistas en la muestra y también señaló la ausencia de nombres significativos en la misma y reprobó el recorte generacional realizado por las curadoras.²¹ De forma unánime, la prensa expresó disconformidad en torno al modo en que se delimitaba al corpus de “artistas de los 80”, dando un primer indicio de la emergencia de luchas por la pertenencia al mismo. Así, esta muestra de la que Barea y Schwartz fueron protagonistas indicó, por una parte, la temprana recuperación de las producciones artísticas de los años 80 en los albores de la década siguiente y, por otra parte, dio cuenta de que éstas entraban en competencia por su legitimidad. Ambos aspectos serán abordados a continuación.

Bautizado por sus contemporáneos como “*under* de los 80”, aquel movimiento artístico protagonizado en los sótanos y con escasos recursos fue vuelto a ser catalogado por la crítica de los primeros 90 como “arte de posdictadura” (Constantini, 2006: 10-14), un título que ya señalaba

18 Cabe señalar que la imagen icónica que, en la mayoría de las notas consultadas sobre el evento, se utilizó el retrato de Marcia Schwartz “Batato” (1990), lo cual evidencia un lugar central de la obra dentro de la muestra.

19 Lebenglik (1994). “Los 80 en el MAM. Buena muestra para un debate”, *Página/12*, 16 de abril de 1994.

20 Fèvre (1991). “Artistas de los 80”. Diario *Clarín*, 13 de abril de 1991.

21 Galli (1991). “Una muestra de instalaciones”, Diario *La Nación* 13 de abril de 1991.

un estatus diferencial. Al mismo tiempo, esta resignificación del *underground* se enmarcó en un contexto de transformaciones simbólicas más amplio. A grandes rasgos, se trata de un momento de incipiente institucionalización del arte que comienza en los años 1990. Según Andrea Giunta (2018), fue en esta década cuando el mercado del arte europeo y norteamericano se hiper-institucionalizó, mientras que América Latina recibió ese impacto, aunque débil y ligado a procesos de autogestión. No obstante, lo que es innegable para la autora es que los noventa trajeron un nuevo paisaje de apertura a la escena global inexistente en los años 80. Además, el proceso de democratización del campo cultural porteño tuvo lugar tardíamente, como así también la conformación de instituciones artísticas (Cerviño, 2012). De modo que algunos de los elementos que definieron la existencia de un arte argentino en los primeros años 1990, se abrieron paso en un campo de disputas discursivas valiéndose, entre otras cosas, del poder legitimador de ciertos espacios culturales ya existentes en los 80 (González, 2009). En este marco, ciertas tempranas experiencias retrospectivas, como “Los 80 en el MAM”, cristalizaron la lucha simbólica por la pertenencia a la generación de artistas de los 80, que se puede explicar en dos sentidos. Por un lado, en los 90 el mercado de arte y las instituciones comenzaron a mirar a esta década con un novedoso interés, que fue correspondido por los artistas formados en el *underground*, quienes incluso accedieron a mercados e instituciones fuera del país. Por otro, en un doble movimiento este impulso fue alimentado por y se nutrió de que la crítica prestó un creciente interés a esas producciones de la década anterior, a las que escasamente se había referido en los 80 y sólo lo había hecho al vincularlas con los años 1960 (Usubiaga, 2012: 154). Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué permitió la institucionalización del *underground* de los ochenta desde los albores de la década siguiente?

Según Pierre Bourdieu (1995), la *doxa* representa aquel conocimiento que se construye y reproduce en la práctica y que se instaura, bajo el velo de la objetividad, como natural, a través de las instituciones, lenguaje y el cuerpo. En el mundo artístico, las estéticas e instituciones consagradas constituyen la *doxa* del campo (Bourdieu, 1995) y, en torno a ellas, se desatan luchas por la legitimidad. Mediante estas disputas las producciones de sectores heterodoxos comienzan a ganar posiciones y ocupar lugares centrales en espacios de consagración *dóxicas*. De manera que quienes monopolizan el capital utilizan estrategias de conservación de la ortodoxia, mientras que aquellos que disponen de menos capital se inclinan a utilizar estrategias de subversión, prácticas heterodoxas que se oponen a lo instaurado. En momentos de crisis, la herejía tiene éxito en la subversión de las posiciones en los campos. Es entonces cuando quienes monopolizan el capital tienen que salir de su silencio y defender su posición a través de apelar a la *doxa* de los herejes. Estos últimos, a su vez, no llevan su herejía más allá de los límites que implica la conservación del campo y la continuación del juego (Bourdieu, 1995). Al utilizar esta perspectiva teórica, postulamos que hacia finales de la dictadura y comienzos de la democracia la escena de las Bellas Artes y las instituciones tradicionales vieron limitadas las estrategias de innovación artística en parte por el aplacamiento de la emergencia de una cantidad significativa de nuevas producciones durante el período de la última dictadura militar.

Esto último se constituyó como un factor de apertura hacia nuevas estéticas en un movimiento por el cual la *ortodoxia* abre canales de consagración a experiencias *heterodoxas* protagonizadas por “los nuevos y herejes” (*ibid*). Al mismo tiempo, este movimiento hacia el

centro resultó gradual ya que, si el “*underground*” de los 80 se emplazaba en espacios precarios y alternativos, hacia finales de la década y de forma paulatina los jóvenes artistas ocuparon espacios culturales tradicionales y de élite (Usubiaga, 2012; Suárez, 2019). Incluso si este movimiento estuvo menos ligado al accionar de las políticas culturales que a los vacíos dejados por ellas, implicó por un lado la renovación simbólica de dichos espacios y por otro la apertura de canales de consagración para los “nuevos artistas”.²²

Por último, lejos de mantenerse al margen, los artistas del *underground* de los 1980 se implicaron en la apertura de vías consagratorias. Además, muchos de estos canales se concretaron gracias a los asiduos intercambios entre actores de distintas áreas del campo cultural y con diferentes niveles de reconocimiento (Suárez y Manduca, 2019). Fue recién hacia comienzos de los años 1990, cuando la crítica y la prensa, pero también los pares reconocidos (artistas consagrados), no sólo apreciaron el aire renovador de este movimiento artístico, sino que también los artistas participaron de sus cada vez más frecuentes acciones. De modo que los representantes de la *ortodoxia* se inclinaron a incorporar “lo nuevo”, a saber: aquellas expresiones que habían logrado subvertir las formas de producción y circulación del arte que por entonces imperaban. En un mismo movimiento la crítica señaló, de forma creciente, a los nuevos artistas como pertenecientes al campo y, a su vez, los artistas comenzaron a circular por espacios consagratorios, al distanciarse de aquellas formas de subversión que marcaron sus primeros pasos.

Conclusiones

En estas líneas intentamos echar luz sobre la configuración de la obra “Batato”, sus componentes y los vínculos entre el retratado, la pintora y la escena *underground* de los 1980. Por otro lado, el retrato se convirtió en una imagen icónica de ese *underground*, pero pronto se comenzó a exhibir en las salas de los museos más prestigiosos de la ciudad. Ese movimiento singular de la obra nos llevó a indagar en las formas iniciales de circulación y consagración de esta imagen que, a su vez, propiciaron el tránsito de Barea desde las murgas hacia el museo. Como pudimos reconstruir, el Barea representado en el cuadro no era ya ese jovencísimo y tímido artista de comienzos de los 1980. Pero no sólo la trayectoria del actor se había transformado, sino que también lo habían hecho el contexto y la propia escena artística, en medio de la creciente institucionalización y un renovado mercado del arte. En un mismo movimiento, la crítica señaló a los nuevos artistas como pertenecientes al campo, por un lado, y los artistas comenzaron a circular por espacios crecientemente consagratorios, por el otro. Así se distanciaron de sus primeros pasos al tiempo que fueron testigos del fin de un movimiento y la apertura a una nueva escena cultural. La propia Marcia Schwartz sentenció en 1991, despidiendo a su amigo Barea: “Muerto Batato, muerto el *under*”.

22 En este sentido, en una entrevista personal, Marcia Schwartz señala que fueron los artistas del *underground* quienes les dieron ímpetu a las instituciones artísticas. Grandes eventos multimediales organizados por ellos, como La Kermesse (1986) o la Conquista (1991) convocaban gente en esos espacios en los que por entonces “no sucedían demasiadas cosas”, brindándoles un protagonismo central. Al mismo tiempo, según Schwartz, esto implicó una derrota para los artistas del *under* de los 80 en la década siguiente, en tanto estos espacios culturales apropiados por ellos mismos luego se institucionalizaron en lo que la artista define como un espacio artístico vinculado al “*establishment* del arte de los radicales caretas”.

Referencias bibliográficas

- Amichetti, María Elvira (1995). *Batato. Un pacto impostergable*. Buenos Aires, Editorial Propia.
- Bajtín, Mijail (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Bevacqua, Maria Guillermina (2019). “Batato Barea y Klaudia con K entre trazos y texturas de Marcia Schwartz”. *Actas II Jornadas de investigación del Instituto de Artes del espectáculo*. Buenos Aires, UNA.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Buenos Aires, Crítica.
- Berger, Harry (1994). “Fictions of the Pose: Facing the Gaze in Early Modern Portraiture”. *Representations*, N° 46, pp. 87-120.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Lóic (1995). *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. México, Grijalbo.
- Cerviño, Mariana (2012). “Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992)”, *Revista Avatares de la Comunicación y Cultura*, N° 3.
- Echavarren, Roberto (1998). *Arte Andrógino*. Buenos Aires, Colihue.
- González, Valeria y Jacoby, Máximo (2009). *Como el amor: polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Insausti, Santiago Joaquín (2015). “Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina”, en D’Antonio, Débora (Comp.): *Deseo y represión: Sexualidad, género y Estado en la historia reciente argentina*. Buenos Aires, Ediciones Luxemburg.
- Lucena, Daniel y Laboureau, Gisela (2016). *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Molloy, Silvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Meccia, Ernesto (2017). *El tiempo no para*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Nancy, Jean Luc (2006). *La mirada del retrato*. Madrid, Amorrortu.
- Noy Fernando (2015). *Historias del under*. Buenos Aires, Reservoir Books.
- Simmel, Georg (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid, Casimiro.
- Suarez, Marina (2019). “Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del ‘underground’ en Buenos Aires”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920>
- Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Edhasa, Buenos Aires.
- Calzn Flores, Natalia (comp.) (2009). *Catálogo 25 años del Rojas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Documentos Electrónicos

- Catálogo de muestra “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo”*. Museo de arte contemporáneo de Barcelona, MACBA, mayo-septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/expo-punk>. Consultado el 1 de marzo de 2020.

Giunta, Andrea (2017). "Batato, de Marcia Schwartz". Disponible en: <http://www.malba.org.ar/batato-de-marcia-schwartz/?v=diario>. Consultado el 12 de junio de 2019.

Giunta, Andrea (2018). *Preguntas que nos dejó el arte de los 90* [en línea]. Disponible en: <https://www.pressreader.com/argentina/revista-ñ/20180303/282411284818805> Consultado el 18 de agosto de 2018.

Lejarazu, Manuel Hermann (2008). *Religiosidad y bultos sagrados en la Mixteca prehispánica* [en línea]. Revista Desacatos no.27: may./ago. 2008 Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2008000200004 Consultado el 1 de marzo de 2020.

Archivos de Batato, Goyo Anchou. Entrevista a Marcia Schwartz, <https://www.youtube.com/watch?v=VL1VR12FjEI>, 21 jun 2017. Consultada el 13 de agosto de 2019.