

BATATO BAREA: TRAPERO DEL “UNDER” PORTEÑO EN LOS AÑOS 80

Batato Barea: Ragpicker from the "Under" of Buenos Aires in the 80's

ANA GISELA LABOUREAU
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (ARGENTINA)
anagiselalaboureau@gmail.com

Resumen: en el presente trabajo nos centraremos en el retrato realizado por la fotógrafa Julieta Steimberg a Batato Barea —uno de los principales protagonistas de la escena del “under” porteño— en el año 1988 dentro del marco del Festival del *Body Art* en la discoteca Paladium. Dicha fotografía se volverá la superficie de lectura sobre la cual reflexionar acerca de los modos en los cuales el clown-travesti-literario produjo una estética vestimentaria que tuvo la particularidad de utilizar como principal elemento para su confección los desechos urbanos.

Palabras clave: under, vestido, cuerpo, desechos

Abstract: in the present work we will focus on the portrait made by the photographer Julieta Steimberg to Batato Barea —one of the main protagonists of the Buenos Aires scene— in 1988 at the *Body Art* Festival at the Paladium nightclub. This photography became the reading on which to rethink the ways in which clown-transvestite-literary produced a vestimentary aesthetic that had the particularity of using urban waste as the main element for its confection.

Keywords: Under, Dress, Body, Waste

Un instante de cognosibilidad relampaguea

En el año 2014 llegó a la ciudad de Buenos Aires una exposición impulsada por la Red de Conceptualismos del Sur.¹ El relato curatorial con el cual fue pensada daba cuenta de seiscientas obras (entre ellas fotografías, videos, audios, material gráfico y documental, así como instalaciones y dibujos) que testimoniaban las tensiones políticas y la compleja dinámica de las sociedades latinoamericanas en tiempos de dictadura y represión política, así como de su posterior apertura democrática. De este modo, se recuperaba y visibiliza microrrelatos y casos de estudio que reponían de un modo sugerente una dimensión vital pero poco explorada de aquellas experiencias en esos años. La investigadora Ana Longoni, quien formó parte del equipo curatorial, en relación al objetivo propuesto sostuvo que:

Nuestra opción fue eludir lo ya estudiado y consagrado de aquel período y trabajar sobre una serie de microhistorias muy poco conocidas y nada exploradas, incluso olvidadas que permitían pensar en los distintos modos que asumieron en ese lapso histórico —signado por la dura derrota que sufrieron los proyectos emancipatorios de signo revolucionario de los años 60/70— las relaciones entre arte y política. (2013: 1)

La muestra sacaba del ostracismo episodios que sostenían formas de resistencia política que buscaban impugnar el orden represivo, pero alejándose de la militancia y las filiaciones partidarias tradicionales. A su vez, eran acciones que llevaban adelante un activismo artístico desplegado al margen de las instituciones del arte. La muestra no pretendía volverse exhaustiva sino que buscaba mostrar lo que por alguna razón había quedado invisibilizado en el tiempo (Longoni, 2013). En su texto *Tesis de filosofía de la historia*, Walter Benjamin señala que: “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognosibilidad, se deja fijar el pasado” (1940: 79). Lo anterior parece dialogar con el nombre elegido para la muestra: “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina”, donde la alusión a su carácter sísmico se referenciaba a una metáfora como imagen de la década en la cual confluyeron múltiples temporalidades en conflicto entre sí, que la exposición intentaba captar en ese instante de cognosibilidad. Ese modo de pensar la historia reciente dialogaba de alguna manera y de un modo sugerente con la sentencia benjaminiana que nos invita a “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (1995: 53). De este modo, aparecía para la Red de Conceptualismos del Sur la encrucijada de mostrar materiales inéditos que permitieran al espectador adentrarse en aquella convulsionada época contraponiéndose a las lecturas ya canonizadas del período.

La exposición se articuló en diferentes zonas, donde el recorrido no fue pensado de modo cronológico sino que se basó, como sostuvo el equipo curatorial, en “afinidades y contagios” donde convivieron “obras de arte” con prácticas de movimientos sociales muy disímiles. La exposición fue pensada

¹ Fundada en el año 2007, se definen como una: “Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina”. Véase sitio web: <<https://redcsur.net/es/>>.

como una experiencia sensible que le permitiera al espectador verse afectado por una constelación de imágenes entramada con temporalidades diversas donde las analogías convivían con las diferencias (Longoni, 2013). La particularidad del archivo que se exponía daba cuenta de la dimensión afectiva con la cual los diversos materiales habían sido guardados desafiando el deterioro de los años, esperando el momento en el cual ser rescatados. La exposición funcionó como un espacio catalizador de aquello que se encontraba disperso de manera fragmentaria en manos de sus protagonistas. La curaduría llevada adelante por los investigadores no se proponía comprometerse con la promesa de totalidad de un pasado que buscaba cerrarse en sí mismo, sino que su desafío estaba en la inestabilidad crítica que los archivos podían generar como efecto de su hallazgo y visibilidad en el tiempo presente.

Una de las zonas de la exposición llevó el nombre de Anarkía; allí se encontraban expuestas diferentes escenas que desde principios de la década del 80 en adelante se habían desarrollado en espacios marginales denominados *underground* en diversas ciudades latinoamericanas. Los mismos contribuyeron a ampliar la noción de lo político generando nuevos modos de producción artística, así como una red que los sostenía sobre fuertes lazos afectivos y colaborativos. Entre la gran cantidad de obras y documentos exhibidos en la exposición se encontraba un conjunto de doce fotografías que formaban parte de esa zona y dejaban testimonio visual de lo que fue el Festival del *Body Art*, evento que formó parte del circuito llamado "under" de la ciudad de Buenos Aires en el año 1988.² Las fotografías pertenecían a Julieta Steimberg quien fue convocada para aquel evento junto a otros fotógrafos para realizar sus tomas a quienes participaban del cuarto y último Museo Bailable³ organizado por Roberto Jacoby, Coco Bedoya y Mercedes Idogaya, que tuvo cita en la discoteca Paladium (Longoni, 2012; Bevacqua, 2013).

Entre las doce fotografías, una de ellas captó mi atención más que el resto. Me acerqué a ella como si la proximidad me asegurara la revelación de una verdad oculta. Me preguntaba cuál era la razón por la cual esa foto y no otra había despertado mi interés. Esa fotografía puntualmente entre muchas otras se volvía un signo de lectura que me desafiaba al encuentro nunca cerrado de su desciframiento.⁴ Roland Barthes en *La cámara lúcida* retoma la

² La propuesta quedaba plasmada en la convocatoria del concurso y muestra: "Con el arte en el cuerpo ¡La imagen viva de Buenos Aires!", donde se invitaba a participar a creadores de diversas disciplinas e incluso quienes no tuvieran disciplina en la cual enmarcarse también eran alentados a participar sin restricción. Debían abonar una inscripción por "personas-obra" de un dólar, con la posibilidad de ganar 200 dólares que serían entregados por un jurado que elegiría entre los 10 más votados por el aplauso del público, para lo cual se contaba con un apalúsmetro. Cada uno podía producir su propia imagen o producir a alguien "como Obra de Arte, como Imagen Viva, que respira, camina y habla", según proponía el manifiesto de la convocatoria, para obtener no sólo el premio sino ser famoso por 15 segundos. El evento fue filmado y se encuentra disponible en: <<http://archivosenuso.org/>>.

³ Durante el año 1988 se organizaron cuatro Museos Bailables, artistas de diversas disciplinas eran convocados para ocupar por una noche el espacio de una discoteca.

⁴ La fotografía que aquí aparece es la que yo misma tomé el día que asistí a la muestra y motivó la reflexión que dio origen a este trabajo. Elegí particularmente que sea ésta, ya que se puede ver reflejada mi imagen en el vidrio cuando hice la toma, y de este modo, poner en diálogo la superposición de temporalidades cuando nos encontramos con un fragmento documental del

afirmación de Kafka en alusión a su modo de hacer literatura: “Mis historias son una forma de cerrar los ojos” (1980: 104), y lo traslada a su propio vínculo con la fotografía, donde es precisamente aquella imagen que se retira del “charloteo ordinario” la que lo conmueve: “no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle, hasta la conciencia afectiva” (105). Dejar que hable en silencio no es un vacío sino un estado de ánimo donde la pregunta se reorienta en el instante de las impresiones sensibles. Como al hablar del *punctum*, donde Barthes resalta el poder del detalle suelto como esa singularidad que perfora, que lo “pinza” o lo “hiera”. Elementos que estando allí, se encuentran sin codificar y que abren a la fotografía a un campo contingente donde su presencia está más allá: “[...] como si la imagen lanzase el deseo más allá de la que ella misma muestra” (109). Ese “pinchazo” que lastima y que perfora la singularidad de quien mira. Por lo tanto, múltiples lecturas se entrecruzan con las singulares tramas subjetivas de quienes observan la imagen al dar cuenta de un significado que nunca es unívoco, y que se renueva con la llegada de otros observadores. Es por eso que frente a una fotografía, la aparente simplicidad de la pregunta por el ver puede inaugurar recorridos impensados de antemano.

pasado, pero también en ese reflejo aparece un resto que nos recuerda el ensamblaje temporal desde el “acto de ver” en tiempo presente.



Foto tomada en la muestra "Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina", MUNTREF, Buenos Aires, 2014. Julieta Steimberg de la serie *Body Art*, Batato Barea, Buenos Aires, 1988. Fotografía en blanco y negro, 30 x 40 cm (Archivo Julieta Steimberg).

¿Qué ves cuando me ves?

La aparente inmovilidad de una imagen fija se pone en movimiento cuando es tocada por lo que ella misma produce en quien la mira. En *La mirada del retrato*, Jean Luc Nancy (2006) reflexiona sobre el modo en el cual en los retratos se genera un particular cruce donde una doble mirada se pone en juego, la de quien mira y al mismo tiempo se siente mirado desde la tela: "No puedo mirar sin que eso me mire, me incumba" (74). Es en el momento en el cual se entrecruzan las miradas donde se despierta una agitación abierta que pone en juego al sujeto y su relación con el mundo. No es una pintura en este caso sino una fotografía la que incumbe la mirada, aquella donde se encuentra retratado Batato Barea.⁵ Para Nancy, la mirada del retrato es una mirada que

⁵ Salvador Walter Barea, más conocido como Batato Barea fue un actor, *performer*, artista de *varieté*, poeta y *clown* nacido en el año 1961 en la ciudad de Junín, provincia de Buenos Aires, y fallecido en 1991 a la edad de 30 años víctima del sida. Con una personalidad inclasificable, se volvió un personaje clave para la generación del "under" porteño en los años 80. Él se autodefinía como "*clown-travesti-literario*". Participó de diversos grupos emblemáticos de la época como los Peinados Yoly, El Clú del Claun y el trío junto a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonose, con quienes hacía sus presentaciones en el mítico Parakultural.

no mira nada, “se hunde en la ausencia del sujeto” (73). Acaso tenemos certezas que Batato mira a la nada. Su mirada parece dirigirse a la fotografía que le apunta con su cámara, Julieta Steimberg, tal vez o quizás al presagio de un futuro espectador.

El hecho de enfrentarse de un modo consciente a ser retratado en una fotografía implica para Barthes que se active una “intención” de lectura futura, el acto de posar se vuelve el correlato de dicha pretensión frente a lo que se desea mostrar de sí. La pose transforma al cuerpo de Batato en la superficie visible de las intenciones de la autoproducción de sí. Su pierna izquierda y sus manos toman posición ejecutando una pose. Qué imagen desearía ofrecer Batato, qué decisiones, si es que las hubo, se produjeron segundos previos al instante decisivo en el cual Steimberg disparó el obturador. Un glosario del cuerpo (Goffman, 1979) a ser interpretado en la vida cotidiana por los otros se despliega en cualquier escenificación del yo. En esa torsión, en apariencia trivial, el cuerpo de Batato teatraliza el estereotipo de la pedagogía cotidiana de una pose, que podría estar en una revista de moda femenina sugiriendo el lenguaje en el cual hablan los cuerpos sexuados al inscribirse en un código de decodificación social, que se actualiza en cada acto performativo del género (Butler, 1988). Frente a la aparente espontaneidad de los cuerpos, su pose se inscribe en la premeditación de un gesto femenino, y es el efecto del artificio el que posee la cualidad de desenmascarar la naturalización que rige el sentido común en la presentación del yo en la vida cotidiana (Goffman, 1979).

Siguiendo las reflexiones de Alan Pauls en su prólogo a *El gran libro del dandismo* (2014), el ensayista nos dirá que el acto de posar es central en el hacer del dandi. Razón que les valió los ataques por parte de sus contemporáneos para quienes generaban temor y sospecha, ya que quienes encarnaban la “verdad” desdeñaban el artificio de la pose con la cual el dandi se volvía un “descarado de ese autodiseño *in progress*” (23). La autoproducción de Batato, al igual que el dandi, desafían el modo en el cual se hacen en el mundo a imagen y semejanza de sus deseos como potencias de un *ready-made* permanente en un cuerpo siempre abierto a revisión. ¿No es acaso la pose una forma de lo virtual, una apertura a crear lo posible dependiendo de nuevas posibilidades de vida y de cómo llevarlas a cabo? Batato se dictó a sí mismo sus propias reglas al travestirse y investirse con las ropas ajenas para romper el binomio naturalizado sexo/género construido a partir del dualismo hombre/mujer. De ese modo, trastocaba la fijeza de tales categorías para dar cuenta que los “hilos culturales se pueden romper a voluntad” (Entwistle, 2002: 178). Batato miró a la cámara e hizo de sí una pose donde al mismo tiempo se le escapaba una leve sonrisa en el rostro. Lo que nos recuerda las palabras de Nancy, para quien la mirada no sólo sale de los ojos, sino de todo lo que compone un rostro que se pone en juego en “la capacidad de ser afectado y de dejarse tocar” (Nancy, 2007: 72-73).

“La capacidad de ser afectado y de dejarse tocar” (73) nos recuerda a la dimensión táctil que Didi-Huberman encuentra en las imágenes. Si hay una cuestión que se puede volver táctil, es la que lleva al filósofo francés a preguntarse por el modo en el cual somos tocados por las imágenes (2008). A partir de una refutación de los postulados de Barthes (1989), para Didi-Huberman no hay una realidad absoluta en la imagen misma, sino que es su

valor de uso, por medio del cual se establece una relación con la realidad como cadena de significados. Si para el mismo autor según sus palabras “no hay imagen sin imaginación” (Didi-Huberman, 2013), es porque no podemos ver la imagen de modo autónomo como unidad aislada, de manera independiente sino como un fragmento posible a ser ensamblado no sólo con otras imágenes, sino con otras palabras, con otros textos (Didi-Huberman, 2014). La “imagen dialéctica” se pone en marcha ante la posibilidad de un montaje que como afirma Didi-Huberman se producirá en el “acto de ver” que:

no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta [...] No hay que elegir entre lo que vemos [...] y lo que nos mira [...]. Hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él [...] es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira. (Didi-Huberman, 1997: 47; cursivas del original)

De esto modo, en el intersticio de un intervalo donde la imagen se vuelve superficie de lectura estamos, como afirma Didi-Huberman, ante el tiempo. Como si imagen y pensamiento de un modo fugaz fueran iluminados al punto que nos permitieran habitar otra forma de lo visible y enunciable. El “acto de ver” acerca nuestra mirada, pero también nos invita a tomar distancia para dar lugar a ese intervalo que produce un resto, un excedente que dota a la imagen de un movimiento. Hoy estamos frente a la fotografía de Batato, quien aquella noche habitando su cuerpo vestido tomó posición.

Habitar el “Papelón” de los desechos

La escritora y periodista María Moreno recuerda como fue el origen de aquel vestido con el cual Batato desfiló y posó en la noche del Festival del *Body Art*:

Jorge Gumier Maier, otro artista cartonero exiliado en las islas del Delta, a quien el río lo exime de revolver containers, fue su *couturier* en el concurso de *body art* de Jacoby. Batato le había llevado a su casa de la calle Mansilla metros y metros de papel plisado sacado de la basura. Él lo hizo “ponible”; el diseño era de Batato, que se lo armó encima sin esperar el caminito de alfileres (se llamó El papelón). (Moreno, 2011: 3)

El “hecho a medida” o *Haute Couture*, término francés con el cual se denomina a la Alta Costura, es el resultado de piezas únicas e irrepetibles que se crean a pedido de un cliente individual y para esa persona en particular, lo cual las vuelve exclusivas y a medida de su portador. A su vez, un vestido de Alta Costura debe cumplir rigurosos estándares que son definidos por la *Chambre Syndicale de la Haute Couture* en París. La confección realizada a pedido de Batato por el *couturier* Gumier Maier no cumplía los patrones requeridos por la Cámara de la Alta Costura en París, pero en dicha dislocación espacial se produciría el

cimbronazo de una contaminación rioplatense. Como el camino del neobarroso que propone Néstor Perlongher para pensar las formas de escrituras poéticas mancilladas por el barro del Río de la Plata. El “Papelón” de Batato profanaba los principios de la Alta Costura. Si bien estaba confeccionado a mano, artesanalmente, a pedido y medida de su “cliente”, el material para su hechura lo alejaba de los textiles costosos y de alta calidad que son un requisito. Y en su lugar fue el “papel *crepe* plisado de un local de Once” que, como recuerda Gumier Maier, Batato encontró tirado en la calle.

Todos los que recuerdan a Batato ponen énfasis en su particular relación con los desechos, quienes lo conocieron coinciden en afirmar que le encantaba revolver en la basura como recordará su amigo Fernando Noy.⁶ Desde diferentes registros confeccionaba él mismo sus vestuarios con materiales reciclados de la basura o de aquello que le regalaban, y componía de ese modo una estética inigualable. En palabras de Noy, su estilo era aquél que “nacía de lo ciruja que era”.⁷ Los desechos levantados de las cajas de basura componían su poética corporal arriba del escenario, pero también en su vida cotidiana.

Ubicados en otras coordenadas espacio/temporales, tanto Charles Baudelaire como Walter Benjamin se vieron fascinados por la figura del trapero. Son aquellas personas que se dedicaban a retirar la basura, los desperdicios de las modernas ciudades europeas hasta que aparecieron los servicios de recolección de basura. El mismo año en que París veía sentar las bases de la Alta Costura, con la inauguración en 1857 de la tienda del modisto Charles Worth, Baudelaire publicaba por primera vez *Las flores del mal*, donde uno de sus poemas se intitulaba: “El vino de los traperos”. En la figura del trapero, Baudelaire encontró la metáfora con la cual caracterizar al poeta moderno. Ante el *chiffonier* (trapero) nos dirá que estamos frente a:

un hombre encargado de recolectar los restos de una ciudad. Todo aquello que la gran ciudad ha tirado, lo que ha perdido, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, él lo colecciona. Él compulsiva los archivos del derroche, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una elección inteligente; él reúne, como un avaro su tesoro, la basura que, rumiada por la divinidad de la Industria, se convertirá en objetos de utilidad o de placer. (Benjamin, 2005: 357)

Benjamin encontrará una analogía entre las tareas del trapero y las prácticas del poeta, metáfora que también aplica a la figura de Baudelaire. “Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en

⁶ Fernando Noy nació en Buenos Aires en 1951. Actor, poeta y *performer* de la contracultura del “under” porteño. Amigo íntimo de Batato, escribió su biografía oral intitulada: *Te lo juro por Batato* (2015), Buenos Aires, Reservoir Books.

⁷ Fernando Noy, en una entrevista para el diario *Página 12* a raíz de la biografía que escribió sobre Batato, recuerda cuando quiso representar un poema que le había escrito titulado “Las novias pobres”, que había perdido el vestuario que iban a usar. Noy en ese momento vivía en la casa del artista plástico Fernando Bedoya en el barrio de Flores, empezó a caminar, y encontró una caja en la que había 7 u 8 vestidos de novia apolillados: “Los metí en una caja y llamé a Batato llorando. Vos tenés que acostumbrarte a eso, eso siempre va a pasar conmigo. Si yo pido algo, de algún modo, aunque sea los cirujas me lo van a traer, me dijo. Por eso se consideraba un cirujano cultural” (Frieria, 2001: 2-3).

horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto en los dos es el mismo” (1980: 98). Del mismo modo en que el trapero recoge la escoria de la ciudad, el poeta hace de los desechos el objeto de su labor artística. Si bien los traperos no están incluidos en la bohemia de una época, sí todos los que forman parte de ella pueden ver algo de sí mismos en aquellas figuras parias de la ciudad. En un juego sutil de resonancias entre otro tiempo y latitud, Noy dirá de Batato que era un poema encarnado. Recuerda que Olga Orozco le dijo alguna vez que: “en la vida no se puede dejar de ser poeta y que la poesía es una puesta en el mundo” (Frieria, 2001). Como trapero porteño, Batato era la metáfora de un poema encarnado que había incluso incorporado el desecho en su cuerpo cuando tomó la decisión de hacerse las tetas inyectándose aceite industrial.⁸ Como recuerda Ana Torrejón:⁹

Que un hombre pueda vestirse con la identidad por elección, eso no era compatible. Por eso el testimonio de Batato fue uno de los testimonios más viscerales y más interesantes, más dolorosos y más revolucionarios. Porque Batato no era la travesti linda, era el dolor, era la periferia, era un hombre con batón y uñas pintadas. (Lucena y Laboureau, 2016: 159)

Su política corporal supo poner en marcha un proceso vital que encontraba en el arte el resguardo en el cual asilarse para construir su bifurcación y producir el desborde cuando es la propia vida la que se vuelve obra de arte. Así es recordado por todos los que lo conocieron, como es el caso de María José

⁸ El aceite industrial o silicona industrial se usa en maquinarias y generalmente es un lubricante en forma gelificada, que al colocarlo en el cuerpo comienza a infiltrar los tejidos que no están inyectados y puede llegar hasta la piel, hacer úlceras y producir muchas complicaciones. Las travestis con menores posibilidades económicas para pagar una operación estética recurren a estas intervenciones que se desarrollan normalmente en forma muy precaria y, en algunos casos, ellas mismas se aplican las inyecciones con fines estéticos. Humerto Tortonese dirá: “Era de una pureza extraña; flotaba pero a la vez era muy heavy. Su travestismo era el de la villa, del conventillo, de las tetas con aceite. Eso lo fascinaba. Tenía algo espontáneo, mamarrachesco; hoy Florencia [de la V], en cambio, es el camino hacia la diva o la señora” (Gorodischer, 2006: 2). Alejandro Urdapilleta recordará que: “Se puso tetas de aceite de avión. O de camión. Se las puso en una villa. Costaba como si te dijera 120 pesos. Pero para que eso tomara forma tenía que usar un rato un armazón y él no aguantó mucho, así que se lo sacó y le quedó como una sola teta, como una tecla. Como un escalón” (Noy, 2006: 129). Laura Ramos: “No tengo la crónica, pero la recuerdo. Y especialmente recuerdo la noche en que vi a Batato con sus hermosas tetas nuevas. Fue en el Club Estrella de Maldonado o en el Eros, me parece que era temprano. El estaba sentado en una silla, tenía el pelo rubio largo y una de esas sonrisas tuyas tan hermosas y angelicales. Me contó que hacía unos días le habían inyectado aceite en las tetas, una sustancia aceitosa, no siliconas, que el procedimiento había sido dolorosísimo y que había dormido sentado, pero estaba feliz y sus dos tetas eran preciosas y esa sonrisa valía por todo el sufrimiento” (Trerotola, 2011: 2). Véase Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese en *Parakafé*, en “Archivos de La Peli de Batata”, dirigida por Goyo Anchoy y Peter Pank y producida por Mad Crampi. Se puede ver a Batato mostrando las tetas a pedido de sus compañeros y del público: <<https://www.youtube.com/watch?v=qC3bJ3xE10c>> (minuto 4 del video).

⁹ Ana Torrejón en los años 80 formó parte del grupo de *performance* “Las Inalámbricas” junto a Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve y Guillermina Rosenkrantz.

Gabin,¹⁰ quien trazando un puente con las vanguardias estéticas en aquella identificación indivisible entre arte y vida le gusta recordar a Batato románticamente como un artista maldito: “Batato era un artista en su vida. Era en el escenario lo que era como persona” (Dubatti, 1995: 171). Una sensibilidad donde lo que se buscaba era la subversión de las formas de existencia sedimentadas para hacer de la propia vida obra de arte. La propuesta con la cual Irina Garbatzky (2013) nos invita a pensar la figura de Batato en la escena teatral de los años 80 es la de la obra- vivencia, donde no estamos frente a un actor que interpreta un personaje sino ante quien se presenta a sí mismo poniendo en juego su propia existencia en cada performance poética.

Al ser invitado por la directora teatral Vivi Tellas a una mesa de debate en el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana) para discutir: “por qué el teatro se repite”, recuerda que cuando le tocó el turno a Batato como prueba de que no era ese su caso, se levantó la remera y mostró las tetas. En ese mismo gesto no sólo quedaron expuestos sus pechos, sino las cicatrices de aquella intervención estética y política donde Batato aseguraba que sus pechos se volvían un vestido más. Eran las mismas cicatrices que Noy había visto en otro momento chorrear y a Batato remendar con poxyran (Garbatzky, 2013: 71). Los desechos penetraban la materialidad de su cuerpo. El residuo urbano del aceite industrial estaba allí incrustado en la carne como si las palabras estuvieran de más ante los espectadores y, en ese acto de improvisación, una voz corporal fuera capaz de declamar en ese acto performativo el derecho del cuerpo a ser territorio habitado que se pronuncia. El cuerpo de Batato irradiaba el atrevimiento de la intención sensible de lo abyecto, de lo ignominioso, una experimentación sin vacilaciones. En palabras de Moreno, Batato “se puso tetas porque era un revolucionario” (2011: 2). Al punto tal que Daniel Molina lo recibió cuando comenzó a dirigir el área de Letras del Centro Cultural Rojas, ya que lo habían rechazado del área de Teatro: “por parecer demasiado *under*, o quizás por parecer directamente indemostrable” (Moreno, 2003: 4).

Cuál es la apariencia de un cuerpo “demasiado *under*” o “directamente indemostrable”. Sara Ahmed, en su libro *La política de la emociones* (2014), explora cómo las emociones moldean las “superficies” de los cuerpos que se verán afectados, tanto en el plano individual como colectivo. Nos dirá que: “Los cuerpos adoptan la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros” (Ahmed, 2014: 19). En los cuerpos se materializa una superficie de contacto y reconocimiento que está atravesada por una socialidad de ser con otros.¹¹ Bourdieu escribe que el cuerpo siempre está socializado “mediante la familiarización con un mundo físico estructurado simbólicamente y a través de la experiencia precoz y prolongada de interacciones caracterizadas por las estructuras de dominación” (1999: 202), lo cual nos permite poner en diálogo la pregunta que

¹⁰ María José Gabin, actriz y bailarina, en el año 1986 junto a Verónica Llinás, Laura Market y Alejandra Flechner formó Gambas al Ajillo, un grupo paradigmático de la movida del “under” porteño.

¹¹ Siguiendo la lectura de Sara Ahmed, la socialidad implica pensar las emociones no como estados individuales sino como modos en los cuales se introduce una dimensión cultural y social en un sentido práctico que permite pensar las superficies de contacto de modo relacional y con un nuevo dinamismo en el cual los otros juegan un papel central.

Ahmed se hace: “¿qué cuerpos temen a qué cuerpos?” (2014: 114). Como sostiene la autora, en la reproducción de la vida social se ponen en funcionamiento los ideales que responden a una matriz de dominación, donde ciertos modos son de antemano reconocibles como formas de civilización, como efectos de la dominación que se hacen sentir. “Los cuerpos adoptan la forma de las normas que se repiten con fuerza a lo largo del tiempo” (222) y así moldean las superficies de los cuerpos en una repetición que se naturaliza. Los cuerpos se amoldan a los espacios y viceversa, pero hay cuerpos que no serán reconocidos por su efecto de extrañeza; son cuerpos que aparecen fuera de lugar. Escribe Ahmed: “reconocer a alguien como extraño es un juicio emocional: un extraño es aquel que parece sospechoso; aquel que acecha” (318).

La provocación de su gesto transformó al cuerpo de Batato en un híbrido, en ese sentido un ser monstruoso porque: “¿Qué otra cosa es un monstruo si no un sujeto raro, desconcertante, nuevo?” (Goldgel, 2013: 105). El cuerpo de Batato pervirtió su supuesta naturaleza. Tal tergiversación provoca el mestizaje al reivindicar su propio lugar social cuando violenta las estructuras corporales de lo “normal” en los cuerpos sexuados. Como afirma Foucault, lo que en realidad describe a los seres monstruosos es su condición *contra-natura*:

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica –jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define el monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. (Foucault, 2007: 61)

Batato estaba orgulloso de ponerse tetas aunque quienes lo acompañaron recuerdan lo doloroso que fue la intervención. El orgullo, dirá Didier Eribon, es la respuesta a ese lugar que el mundo social le ha asignado al estigmatizado, llegar a imaginar la propia condición “monstruosa”; “lo que sabe que es su inquietante rareza, la de también la sensación de una singularidad que le distingue de los otros, los que son como todo el mundo” (Eribon, 2004: 93). En el imaginario del “under” subyacía una “hermandad descartada” (Garbatzky, 2013: 99) que en palabras de Noy se encarnó en “una desobediencia hermosa que fue no sentirnos marginados por el sistema armando nuestro propio sol, nuestra propia estrella, nuestro propio universo” (105). La fotografía de Batato vistiendo el “Papelón” nos habla de la creación de un pueblo, el “pueblo que falta” al decir de Deleuze, ya que hace confluír al menos dos temporalidades, aquella que evidencia lo que ha sido y al mismo tiempo aquella en la cual se superpone una temporalidad futura que da forma como afirma Trerotola al pueblo trans y *queer*:

Su cuerpo fue vanguardia, irradiaba futuro, porque fue trans y queer mucho antes de que esas dos palabras siquiera circularan en la Argentina como consignas de rebelión de las dictaduras genéricas, porque su desafío a las convenciones se anticipaba a todo, se desataba de cualquier mandato, pero puntualmente estaba ahí antes de que se pudiese nombrar. (2011: 2)

Un cuerpo enigmático e inclasificable que generaba incompreensión, como cuando circulaba por el espacio público donde “nadie decía: ‘Es un trava’. Él era otra cosa” (Dubatti, 1995: 177). Huída de las asignaciones binarias de género, pero también de otros modos de construir identidades alternativas. Batato llevó al extremo tal huida para oponerle un estado de indefinición que como enfatiza Gabin: “era un espécimen, un andrógino, una cosa irreal. Era algo muy fuerte: algo inclasificable. [...] Era una personalidad difícil de definir. Andrógino es el término que más me gusta” (174).

La mirada embriagada del infante

Será Moreno evoca a Batato como un niño, y Gabin como “un niño con tetas” (Dubatti, 1995: 177). En *El pintor de la vida moderna*, en referencia a la figura del niño, Baudelaire escribirá: “El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado” (1994: 13). Ese estado de ebriedad en el cual se encuentran los niños es el que los dota de un valioso atributo, la embriaguez de una mirada que da cuenta de una sensibilidad que ocupa todo su ser, no sólo ante la novedad sino incluso ante la monotonía de lo cotidiano. Un estado de ebriedad que hace del genio: “[...] un hombre-niño, un hombre que posee cada minuto el genio de la infancia, es decir un genio para el que ningún aspecto de la vida está embotado” (15). Una visión que de un modo sugerente podría ponerse en diálogo con la concepción que Moreno tendrá de la generación del ochenta al pensarla como una suerte de pasaje a un cuerpo infantil donde: “El cuerpo de los ochenta podría ser el de un bebé que juega con sus heces, hace estragos con un maletín de maquillaje y en vez de hablar hace glosolalia y se tira pedos” (2003: 5). Recuerda Diana Baxter, quien compartió muchas noches con Batato en el Café Einstein, que no consumía drogas y que sin embargo siempre estaba volando, como si el delirio fuera su condición natural. Una percepción infantil que le permitía quedar fascinado con una piedra por su extraño color o recibir con algarabía las medias usadas que una vecina le regalaba para los carnavales. Con el mismo afán por el que los niños se ven atraídos por coleccionar objetos, juntaba golosinas para hacerse un “vestido-banquete” como él mismo lo llamó. Batato estaba atravesado por una imaginación creadora que iba más allá de la cosa en sí. Como la visión que Benjamin tiene sobre los niños que:

son irresistiblemente atraídos por los desechos de la construcción, la jardinería, el trabajo doméstico, la costura o la carpintería. En los productos de desecho reconocen el rostro que el mundo de las cosas vuelve directa y exclusivamente hacia ellos. Al utilizar estas cosas, no es que imiten el mundo de los adultos, sino que en los artefactos que producen al jugar, juntan materiales muy diferentes entre sí en una relación nueva e intuitiva. (2005: 223)

Batato fue el mesías de una generación que tuvo la capacidad de llevar su mirada más allá de lo que sus ojos veían pues dotaba de un significado a aquello que quedaba vedado para quienes quedaban ligados al mundo de las mercancías y su valor de uso. De este modo restituía sacralidad a una materialidad desplazada que hallaban en las calles de la ciudad. Ese particular vínculo que

entabla el niño con los objetos nos permite pensar una relación de semejanza con el modo creativo con el cual esta generación de artistas y especialmente Batato se relacionó con los desechos, con la basura. Aparece un intersticio doble: el modo en el cual miran pero también se dejan mirar por los objetos, hecho que es fundamental para producir tal experiencia creativa. Aquello que ha sido descartado por su falta de utilidad es objeto de contemplación para quienes son capaces de producir una restitución capaz de conservar algo del aura que allí se encuentra oculta a los ojos de los transeúntes, pero no para quienes son capaces de llevar su mirada más allá. Como ha escrito Benjamin:

en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura [...]. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar. (1972: 70)

La experiencia del aura que emerge en esa doble mirada captura de algún modo una relación que se da con un cierto modo de ver y ser visto, que bajo determinadas condiciones moviliza un vínculo entre el sujeto y el objeto que posibilita tal experiencia. La misma no quedará vedada para quienes puedan ver más que residuos, y se lancen a producir de un modo lúdico una experiencia estética que les otorga la impronta del *bricoleur*, que tal como es definido por Lévi-Strauss, es aquel que trabaja con fragmentos de obras ya elaboradas, con restos y sobras de la cultura. La generación a la cual perteneció Batato supo producir un rescate a partir de su peculiar modo de mirar la basura y conformaron una nueva configuración de objetos que, sacados de allí, eran redimidos en una segunda existencia afectiva de rescate por parte de quienes en tiempos de posdictadura se sabían también parte del mismo grupo de sobrevivientes. Batato se apropió de los desechos para crear de manera anticipada lo que, como sostiene Tino Tinto,¹² en la actualidad sería una estética del reciclado. Si en palabras de Deleuze “toda obra es un viaje, un trayecto” (1980: 4), el cuerpo vestido de Batato estaba allí formando parte de una realidad que inventaba otros futuros por venir.

A modo de cierre

Aprendemos a vestirnos del mismo modo que aprendemos un lenguaje, es decir, como un sistema de comunicación no verbal pero dentro del cual se ponen en marcha los signos de un código. Si como afirma Umberto Eco todo es comunicación, el vestido se vuelve un lenguaje más que opera sobre una serie de códigos y convenciones que conducen muchas veces a quienes lo utilizan a ceñirse a un habla correcta percibiendo sanciones en caso de no obedecerlo. De este modo, el vestido no queda exento del carácter moral que la vida social tiene en términos coactivos; la ropa en la vida cotidiana es el resultado de las

¹² Actor y director teatral, en los años 80 formó parte junto a Batato de “Los Peinados Yoli”.

coerciones sociales y la imagen del cuerpo vestido es un símbolo del entramado en el que se encuentra de algún modo hablando. Para Eco (1972) hay que escuchar hablar a la sociedad en todas sus formas, en todas las formas que es capaz de hablar aunque no provenga su mensaje de la palabra hablada. De este modo, la interpretación que Moreno hace sobre los miembros de aquella generación nos ofrece una clave de lectura al decir que: “el cuerpo de los ochenta [...] en vez de hablar hace glosolalia” (2003: 5). Si pensamos uno de los aspectos de la glosolalia como un lenguaje que se vuelve ininteligible compuesto de palabras inventadas, nos permitiría comprender el camino emprendido por Batato como parte de aquella generación que desacomodó la tríada cuerpo-vestido-género y construyó una performatividad vestimentaria trastocada:

Exultante, Batato creó un híper kitsch periférico bien nac. & pop. Diseñaba sus joyas con tapas de gaseosas, espejitos, mostacillas, cotillón almodovariano. En la basura o en locales de ropa usada, seleccionaba su vestuario antiglamour. Muchas veces, cosía los vestidos con su madre. Lo suyo era el lujo oropel, como el de Ramona Montiel, que no imita ninguna moda: delata a simple vista su origen plebeyo. (Oybin, 2015: 3)

Cuando la ropa responde a la lógica de la moda, deja de ser vista y pensada como un objeto que puede modelar a las personas en un diálogo afectivo y simbólico, y en su lugar se instala la imposición del ritmo de un sistema por sobre el cuerpo vestido. La moda tiene un efecto multiplicador sobre ese mundo de mercancías regido por el efecto de lo nuevo, al multiplicar ilimitadamente el consumo de objetos que pierden su condición singular para ser reemplazadas por otros idénticos que serán destruidos luego de su vida útil o incluso un tiempo antes (Espósito, 2014). Abandonado su carácter simbólico, la ropa deja de trabajar sobre el cuerpo de aquellos que la han elegido como propia para vestirse. Hay un valor trascendental que se borra tanto en la forma de su realización como en el uso mismo del vestido, ya que opera sobre los objetos removiéndolos permanentemente, transformándolos en mercancías que se vuelven intercambiables porque responden a los ciclos de la moda. En su trabajo, Peter Stallybrass (2008) sostiene que al concebir la noción de fetichismo en relación a las mercancías, Marx intentó ridiculizar una sociedad que creía haber superado la adoración por los objetos, propio de las religiones primitivas. Por lo tanto, el problema radicaría no en el fetichismo como tal, sino en la forma que adquiere el fetichismo en el capitalismo, una forma distorsionada donde: “El problema para Marx era, pues, no el fetichismo en tanto tal, sino más bien, una forma específica de fetichismo que tomaba como su objeto no un objeto animado de amor y de trabajo humano sino un no-objeto desalojado como fue el sitio del intercambio” (3).

Como resultado de un largo proceso histórico, las personas y las cosas quedaron definidas por su oposición. La experiencia humana se organizó en torno a tal convicción, no obstante, como sostiene Roberto Espósito (2016), los estudios de la antropología darán cuenta de un vínculo diferente donde personas y cosas formaban parte del mismo horizonte de interacción y complementariedad mutua. Es preciso, como propone el autor, correrse de esa dicotomía y centrarse en el

cuerpo como el lugar donde “las cosas parecen interactuar con las personas, hasta el punto de devenir una suerte de prolongación simbólica y material de ellas” (8).

El estilo de Batato desencadenó un modo de vincularse con los objetos que puso en movimiento un nuevo vínculo. Un modo que, a diferencia de la moda, se instalaba en una nueva dimensión alejada del fetichismo de la mercancía, pero no del fetichismo capaz de devolverle la subjetividad de la cual están imbuidos los objetos como resultado del trabajo humano. La dimensión táctil mediante la cual las cosas establecen un contacto con el cuerpo permite que se restituya lo que alguna vez fue escindido. Las cosas comienzan a cargar con una huella, la que cada uno le imprimirá de manera personal y aleatoria: “Así como los cuerpos dan vida a las cosas, las cosas moldean los cuerpos” (Espósito, 2014: 121). Las cosas entran en un diálogo, en una afectación mutua. La noche del *Body Art* puso en juego modos de crear y experimentar. Se proponía una bifurcación que escapara de los dictadores de la moda para encontrar zonas de intensidad en la creación de un cuerpo vestido que acercara arte y moda en un mismo proyecto de reconstrucción. Como sostiene el Manifiesto que escribieron quienes organizaron el evento aquella noche:

La propuesta es que cada uno se produzca o produzca a ALGUIEN como Obra de Arte, como Imagen Viva, que respira, camina y habla. No importa que el look sea clásico o invento demencial sino que tenga carácter. Ser uno o ser otros. El cuerpo, una superficie recorrida por la sorpresa de lo imposible. La máscara como cara y la vestimenta como extensión del cerebro. Mensaje portátil, políticas de la apariencia pública, teatro al instante, moda sin dictadores. Contra la tristeza del pobre disfraz cotidiano, el lujo de una imagen intensa.¹³

Quienes decidieron participar del Festival del *Body Art* fueron desafiados a volverse extranjeros dentro de ese lenguaje mayor, el de la moda, para producir un estilo. El acto de vestirse apareció así cargado de una experiencia afectiva como refugio para el propio cuerpo. Volviéndose extranjeros en la propia lengua, lograron hacerla tartamudear (Lucena y Laboureau, 2016). Batato afirmaba estar contento de haber encontrado un lenguaje que le fuera propio y sostenía que no le importaba el que fuera porque le pertenecía. La fotografía de Batato nos invita al encuentro visual de su morada corporal arquitectónica hecha de desechos, de desperdicios que conservan aún hoy la potencia de mirarnos para recuperar la proximidad de un encuentro presente en un pasado futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2015), *La política cultural de las emociones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BAUDELAIRE, Charles (1994), *El pintor de la vida moderna*. Madrid, Murcia.
- BARTHES, Roland (1978), *El sistema de la moda*. Barcelona, G. Gilli.

¹³ Archivo de Roberto Jacoby en <<http://archivosenuso.org/>>.

- _____ (1989), *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- BENJAMIN, Walter (1973), *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- _____ (1980), *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- _____ (2005), *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- _____ (1995), *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, Arcisloam.
- BEVACQUEA, Guillermina (2013), “Memorable de Batato por Seedy Gonzalez Paz. Archivos en democracia”, *I Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades: Perspectivas y debates actuales a 30 años de la democracia*. Universidad Nacional de Córdoba, 29 de octubre.
- BUTLER, Judith (1988), “Actos performativos y constitución del género: un ensayo en fenomenología y la teoría feminista”. *Debate Feminista*, vol. 18, pp. 296-314.
- DELEUZE, Gilles (1980), *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- _____ y PARNET, Claire (1980), *Diálogos*. Valencia, Pre-textos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- _____ (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las Imágenes*. Ed. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real*. Barcelona, Círculo de Bellas Artes.
- DUBATTI, Jorge (1995), *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Planeta.
- ECO, Umberto (1972), *El hábito hace al monje*. Barcelona, Lumen Ramón Miquel y Planas.
- ENTWISTLE, Joanne (2002), *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, Paidós.
- ERIBON, Didier (2004), *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona, Anagrama.
- ESPOSITO, Roberto (2016), *Las personas y las cosas*. Buenos Aires, EUDEBA.
- FLÜGEL, John Carl (1964), *Psicología del vestido*. Buenos Aires, Paidós.
- FREIRA, Silvina (2001), “Era cualquier cosa, menos light”. *Página/12-Radar*. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm>> (06/10/2016).
- GARBATZKY, Irina (2013), *Los ochenta recién vivos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GOLDGEL, Víctor (2013), *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GORODISCHER, Julián (2006), “Humerto Tortonese”. *Rolling Stone*. 1 de diciembre del 2006. Consultado en <<http://www.rollingstone.com.ar/864757-humberto-tortonese>> (10/09/2016).
- LLORET PIÑOL, Marta (ed). (2016), “Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men”. Buenos Aires, Sans Soleil.
- LONGONI, Ana (2013), “Entre el terror y la fiesta: resistencia, militancia y activismo artístico en tiempos difíciles”, *Revista N*, 11 de marzo de 2013.

- _____ (2012), "Museo bailable". En: A.A.V.V. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los 80*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- LUCENA, Daniela (2013), "Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires". *Arte y Sociedad*, n.º 4, pp. 1-16
- _____ y LABOUREAU, Gisela (2016), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y micropolítica en los 80*. Buenos Aires, EDULP.
- MACÓN, Cecilia (2014), "Yo no sé lo que el arte es", *La Nación-ADN*, 31 de octubre de 2014. Consultado en <<http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>> (10/05/2016).
- MORENO, María (2003), "La generación del ochenta", *Página 12-Radar*, 28 de diciembre del 2003. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>> (01/07/2016).
- _____ (2011), "Fresco y Batato", *Página 12-Radar*, 5 de junio del 2011. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7077-2011-06-05.html>> (12/07/2016).
- NANCY, Jean-Luc (2006), *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2007), *El peso de un pensamiento*. Madrid, Editorial ELLAGO.
- NOY, Fernando (2006), *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA).
- OYBIN, Marina (2015), "Las cosas que dejó", *Página 12- Radar*, 9 de agosto del 2015. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10811-2015-08-10.html>> (12/05/2016).
- STALLYBRASS, Peter (2008), "O casaco de Marx", en *O Casaco de Marx. Roupas, memoria, dor*. Belo Horizonte, Autêntica.
- TREROTOLA, Diego (2011), "Pezón, pezón, qué grande sos", *Página 12-Radar*, 4 de febrero del 2011. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1826-2011-02-05.html>> (07/08/2016).