

# *Batato Barea y Klaudia con K entre trazos y texturas de Marcia Schwartz*

BEVACQUA, María Guillermina /Área de Investigaciones en Artes Performáticas (IAE - FFL)/  
CONICET (IHAAyL- FFL) – [mina\\_bevacqua@hotmail.com](mailto:mina_bevacqua@hotmail.com)

---

Eje: ponencia

---

» *Palabras claves: Batato Barea – Klaudia con K – Marcia Schwartz*

## » **Resumen**

Batato Barea y Klaudia con K se conocieron en las salidas del carnaval porteño en 1986. Desde entonces, taconearon escenarios nocturnos embelesando espectadores con sus performances poéticas. Según la prensa de la época, eran las travestis más famosas del país. Siendo tapa de revistas, posaban con sus curvas esculpidas de aceite industrial y sonrisas socarronas. Como contratapa de estas imágenes, hacia 1989, las trayectorias de Batato Barea y Klaudia con K fueron retratadas por Marcia Shvartz. Por un lado, Batato Barea, rodeado de objetos de su infancia, sostiene un revolver en su mano. Por otro lado, Klaudia con K, vestida con su traje de odalisca, baila en medio de un fondo vacío con visibles pinceladas de luces y sombras.

En este trabajo nos interesa abordar cómo dichas imágenes de prensa responden al imaginario prostibular al que son marginadas las travestis, mientras que, las obras producidas por Marcia Shvartz DEFORMAN la mencionada cristalización mediante el trazo performativo de sus vulnerables existencias. Entre unas y otras imágenes, las vidas de Batato Barea y Klaudia con K, signadas por enfermedades terminales, desobedecieron a la finitud del tiempo y el olvido.

## » **El destape de siluetas insurgentes**

Las prácticas artísticas en los años de apertura democrática establecieron nuevos cruces entre los distintos lenguajes y una recuperación de géneros menores que otrora fueron segregados del campo cultural hegemónico. Asimismo, signadas por la convulsión de la época, estas prácticas denunciaron la desaparición de las personas durante la última dictadura militar como una forma de representar *la presencia de la ausencia*. Entre estos proyectos se encuentra *El Siluetazo*, un acontecimiento artístico-político ideado por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Este se desarrolló en la *III Marcha de la resistencia* el 21 de septiembre de 1983 y consistió en el trazado de contornos de siluetas de

los/as manifestantes en una gran hoja, las cuales, una vez realizadas, fueron colocadas en las paredes de la ciudad para denunciar las desapariciones ocurridas.<sup>1</sup>

De esta manera, el proceso de redemocratización produjo distintos movimientos estéticos que levantaron la censura por sus propios medios en un clima de época que pulsaba por recuperar la libertad en todas sus aristas. En otro orden, pero con el mismo ímpetu, en el campo cultural se suscitaron cambios significativos en los modos y dispositivos de representación de las corporalidades. Estas –de modo altamente desinhibido– aparecieron con explícita connotación erótica en distintos medios de comunicación masiva, entre ellos, la televisión, el cine y las revistas. Dada la magnitud de esta emergencia, la década del ochenta se reconoció bajo el representativo título del *destape*. Este movimiento logró hacer circular producciones y figuraciones libertarias que, en años anteriores, constituían un *atentado a la moral* por su exhibicionismo cuestionador de prácticas corporales conservadoras. Por lo expuesto, finalizada la dictadura proliferaron imágenes y representaciones que, sin tapujos, expusieron al cuerpo como símbolo de conquista y emancipación.<sup>2</sup>

Asimismo, las prácticas artísticas emergentes de estos años también pusieron en el centro de la representación discursos y figuraciones que provenían de los márgenes. Este nuevo escenario político se integró también con reclamos surgidos en prácticas culturales no hegemónicas y contestarías las cuales propusieron un *locus* estético abyecto a la normatividad sexo-genérica y a los modos de representación tradicionales. Entre estas, en reductos *unders* o *paraculturales* (Garbatzky, 2013), un sector del campo artístico desarrolló estrategias de intervención minoritaria, desbaratando el orden de lo visible mediante complicidades insurgentes al llamado de la visibilidad integracionista. Allí se generaron espacios de acción y “formas de enunciación desviadas, que celebran la fuga a los patrones de conducta, socialización e inteligibilidad de los cuerpos en clave heterosexual”, tal como refieren Francisco Lemus y Nicolás Cuellos (2016: 260) acerca de la plataforma del Grupo de Acción Gay (GAG), formado hacia 1983 por Carlos Luis, Oscar Gómez, Jorge Gumier Maier, Julio Olmos, Gustavo Gelmi, Facundo Montenegro y Marcelo Pombo. En estas constelaciones se tramaron retóricas estéticas de la inadecuación política que

---

<sup>1</sup> El proyecto artístico presentado a los organismos de derechos humanos (Madres de Plaza de Mayo) para contar con su aval señala que el objetivo de la intervención consistía en: “reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos, (...) darle a la manifestación otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al Gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y, renueve la atención de los medios de difusión y provoque un aglutinante, que movilice muchos días antes de salir a la calle” (Flores, 2008: 95-96). Otras experiencias artísticas también pusieron de manifiesto la violencia producida por la dictadura militar, entre estas se pueden mencionar los trabajos de Víctor Grippo (1983, *Ni viva ni muerta, ni triste ni alegre*) o Eduardo Médici (1983, *Algo pasa en tu cara*); al respecto, véase Viviana Usubiaga (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*.

<sup>2</sup> Tales cambios fueron plasmados en *Nos habíamos ratoneado tanto* (Raimon, 2013), el documental que abordó el destape (sexual) ocurrido en la década del ochenta a través de las voces de sus protagonistas vinculados al mundo del espectáculo (televisión). Mediante una serie de entrevistas y material de archivo, el trabajo de Marcelo Raimon presentó la impronta cis heterosexual signada por los cuerpos esbeltos y modélicos de las mujeres y la relación sexualizada que se instituía a través de estos con los hombres.

pusieron en evidencia la ausencia de corporalidades que, inclusive, no ingresaron en el imaginario de lo que se conoció como el mencionado *destape*. Por la tanto, interesa señalar que en este contexto fue posible que devenires de subjetivación sexo-genéricos desobedientes promovieran estrategias de visibilización como un modo de reclamar “la presencia de una ausencia” (tal como indicaba el proyecto de Flores mencionado anteriormente). Estas *ausencias* no solo estuvieron sujetas a un régimen *de facto*, sino también a un régimen heterosexual que segregó y marginó aquellos cuerpos que se ubican por fuera de los constructos cis-normativos y la economía heterosexual. Entre las prácticas artísticas renovadoras que volvieron presente estas ausencias se pueden considerar las trayectorias de Batato Barea y Klaudia con K quienes fueron retratados por Marcia Schwartz en 1989. En este trabajo, abordamos *Batato y Claudia con K*, la obras mencionadas de la *joven pintora* quien, en su regreso del exilio político, no solo retrató a personalidades del ambiente artístico, sino también, la época misma.<sup>3</sup>

### › ***Batato y Claudia con K por Marcia Schwartz***

Entre la liminalidad performática y performativa, *Batato y Claudia con K*, los retratos realizados por Marcia Schwartz, proyectan la imagen de aquellas trayectorias vitales que pulsaron por existir en el ejercicio de su plena libertad (hasta la sanción de la Ley de Identidad de Género las travestis no fueron consideradas ciudadanas de derechos y, a pesar de esta, la sociedad, en general, día tras día, las invisibiliza bajo un manto de exclusión y discriminación).<sup>4</sup> Si bien se puede reconocer en ambas obras el estilo convencional del retrato, sus modelos tensionan el motivo de representación. Tradicionalmente, personas de la alta sociedad encargaban sus retratos para mostrar su prestigio, la buena fortuna, riquezas y propiedades. Con tal objetivo, los modelos posaban con sus mejores atavíos, con las joyas más valiosas y objetos que indicaban su inserción en la sociedad. El espacio elegido consistía en un entorno acorde al estilo de vida que se quería mostrar, principalmente en el salón predilecto de su propiedad privada, con majestuosas tapizados, cortinados y lujosos pisos.<sup>5</sup>

El retrato de Batato Barea se inscribe en estos códigos de representación visual, pero los subvierte y resignifica. El *performer*, sentado como una señora de alta alcurnia, posa travestido. Tal Amalita Fortabat, cruzado de piernas, arrebata una postura corporal del imaginario burgués y, con mirada fija y penetrante, se dirige a un horizonte ubicado por fuera de la representación. *Batato*, como una puesta en escena del

---

<sup>3</sup> Véase Figura 1 y Figura 2 al final del texto.

<sup>4</sup> *Batato* fue expuesto en *Los 80 en el MAM*, organizada por Alina Molinari y Silvia Ambrossini en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires en abril de 1991. La exposición reunió a veintisiete artistas destacados de la década del ochenta. La particularidad de la exposición residía en las instalaciones que acompañaban las obras. La propuesta de Marcia Schwartz, “Tomando el té con Batato”, consistió en una *performance*/instalación en la que Batato Barea tomaba el té con Barea y su madre, Elvira (Nené) Amichetti de Barea.

<sup>5</sup> Para ampliar este aspecto característico del retrato en la modernidad, véase Berguer, J. (2000). *Modos de ver*.

*clau travesti*, muestra al protagonista del cuadro de cuerpo entero en el centro de la representación. El modelo sentado sobre un escritorio, apoya sus pies descalzos y uñas pintadas de rojo carmesí en un tacho de pintura en desuso. Según Marcia Schwartz (en diálogo personal, 2017), estos elementos junto al florero, se encontraban disponibles en el estudio y tales *objets trouvés* se dispusieron para organizar el espacio. Otros objetos fueron traídos por el mismo Barea en un gran bolso con el que solía recorrer la ciudad. Como talismanes que acompañaban sus intervenciones, algunos de estos objetos pertenecían a su infancia. Entre ellos, el vaso retráctil y *Payasin*, un antiguo juguete que el *performer* incorporaba en sus presentaciones, ya sea en la prensa o en sus puestas.<sup>6</sup>

El atavío que luce el protagonista de la representación en el retrato de Marcia Schwartz consiste en un tocado vestido negro de feria americana que marca su robusta silueta; en sus hombros reposa una estola de piel en tonos marrones y beige; en la cabeza, un tocado realizado con un retazo de tul celeste que contrasta con su colorada cabellera, se extiende hasta los codos. A su lado, una pañoleta apoyada en el escritorio cae hacia el suelo, tensionando la quietud de su figura. Batato Barea está rodeado de un fondo azul del cual se desprenden grandes rosas que ambientan la escena mediante un estilo *camp*.

Para abordar un análisis liminal entra la obra Schwartz y la vida del *performer*, se puede observar que en sus brazos y piernas cruzadas reside la tensión dramática de la representación. Por un lado, la gestualidad del delicado cruce de piernas contrasta con la fornida y maciza musculatura lograda con sombras que surcan, de manera vertical, las extremidades de Barea. Desplazando una mirada heterocisexualizada que destaca las uñas pintadas en estas musculosas piernas (Giunta, 2017), encontramos que las pinceladas de Marcia Schwartz conjugan lo sutil y lo fuerte al mismo tiempo. De esta manera, estas características en la imagen corporal del *performer* producen el estallido de lo que comúnmente se espera de las binarias tipificaciones corporales cis-genéricas.

Por otro lado, de gran importancia resultan los objetos que sostiene Barea en sus manos (también cruzadas). Mientras en una carga un osito de peluche (otro objeto de su propia infancia), con una ancha pulsera de metal en su muñeca; en la otra, lleva un anillo diseñado y realizado por él. Como culto a la vida y su amistad cómplice con Omar Schiliro, en los accesorios y las intervenciones de vestuarios de Barea se puede advertir un tráfico de formas de hacer joyería de fantasías por parte de su amigo (también fallecido a causa del VIH-sida). En sus obras, el *bijoutier*, empleaba perlas y gemas de acrílicos, palanganas y jarras de plásticos, es decir, elementos del universo *kitsch* vinculados al mundo doméstico (Cfr. Lemus, 2017). Son estos elementos con los cuales Batato Barea también intervino sus vestuarios y realizó su línea de *bijouterie*. Esta, como se puede observar en el anillo que lleva en la obra de Schwartz, se caracteriza por el empleo de grandes botones coloridos superpuestos, a los cuales incorporaba mostacillas y elementos como flores de plástico zurcidas. Entre otros accesorios realizados por el mismo

---

<sup>6</sup> Véase Figura 3 y Figura 4.

Barea también se pueden considerar los anillos hechos con tapas de sidras o grandes hebillas de cinturones en las cuales aplicaba brillantes de fantasías y pulseras de elástico a las que cocía *strasses* de acrílico. En consecuencia, se aprecia en los accesorios una carnavalización del cuerpo a través del detalle embellecedor; se trata de elementos que imitan el lujo de la alta cultura y se apropian de ella para producir un giro performativo desde sus márgenes.

En esa misma mano que lleva el anillo de botones, Barea carga un revólver de juguete. Como resto arqueológico de una infancia transcurrida en un pueblo del interior en la década del sesenta, junto con otros elementos anacrónicos, atraviesa el tiempo adulto, lo interrumpen, lo dislocan como signos de una vitalidad pasada. Entre la inocencia de la infancia representada por los juguetes y los modos de hacer orfebrería *kitsch*, la crueldad de la adultez amenaza con gatillar un momento fatal e irreversible. Como hemos mencionamos, el desenlace de la lectura de la obra de Schwartz se produce en el cruce de brazos y piernas. Entre una mano y otra, Barea sostiene el silencioso juego de la vida y la muerte. Pero ¿qué *juego* quiere traer a escena Barea a través de estos objetos? Detrás de la figura del *performer*, un extraño bulto negro emerge en el fondo y se apoya sobre el escritorio. La inexplicable forma fue decorada con un extenso collar de perlas rosas, que –según el testimonio de Seedy González Paz (actual propietario del Archivo Batato Barea)– Humberto Tortonese le había traído de regalo de un paseo centroamericano. Pero, ¿qué es esa figura que se ubica tras la espalda de Batato a la cual se le da entidad e incluso se adorna con un collar? Tal vez, uno de los tantos bolsos que el *clauñ travesti* cargaba noche tras noches en sus presentaciones o, tal vez, la sombra de su hermano suicida, cuyo revólver Batato sostiene en su mano. De acuerdo con esta observación, se puede conjeturar que, como un personaje *artaudiano*, mediante el silencio desconcertante del revólver de juguete, el cuadro realizado por Marcia Schwartz representa el *teatro de la crueldad* en el que se inscribía la trayectoria de Batato Barea. Él mismo, como director de escena de un espectáculo total cuyo final ya se conoce, eligió su pose, vestuarios y escogió los objetos para su disposición en el espacio. Marcia Schwartz fue quien le dio luz y materialidad a su expresión. El retrato, lejos de mostrar la prosperidad material o la posición de clase media alta de la cual provenía el *performer*, altera los dispositivos de representación tradicional, deconstruye las modelizaciones cis-genéricas y sus mandatos biopolíticos, *glamoriza* la basura, el descarte y los restos de las sociedades de consumo. A través de estos procedimientos, la dramaturgia del modelo narra la historia de vida de su propia familia, una especie de guiño u homenaje a su hermano cuya vida, al igual que la de él, transcurrió en el secreto irreversible de una temprana muerte.

Por su parte, *Claudia con K* es el retrato de la odalisca de murgas porteñas a quien se muestra ensayando los primeros movimientos de carnaval.<sup>7</sup> En la obra de Marcia Schwartz (1989), viste el traje de odalisca que adquirió en aquellos años y con el cual continuó recitando poesías en los escenarios del nuevo

---

<sup>7</sup> Véase Figura 5.

milenio junto a Susy Shock. De esta manera, el vestuario de Klaudia con K condensa una temporalidad en la cual el tiempo pierde su consistencia en un pasado que persiste en el presente y, el traje, como un archivo en movimiento, ofrece una imagen instantánea de su trayectoria escénica. Para narrar su historia de vida, Klaudia con K comienza diciendo: “Las cosas ocurren por *algo*, no por *casualidad*. Todo en la vida tiene un por qué”, (en diálogo personal, 2013). De esa manera introducía la anécdota de cómo fue que adquirió el vestuario de odalisca, pero antes, el recuerdo fuga a su niñez:

Quando yo era chiquita miramos una película donde la bailarina se tiraba para atrás así [hace mímica de tirar los hombros hacia atrás]. Se tiraba tan para atrás que lo único que le veías era el ombligo. A mi mamá también le encantaban las odaliscas. Y yo decía: ‘cuando yo sea grande quiero ser como esa odalisca’ (Klaudia con K, 2013).

Llegada a Buenos Aires, la *performer* comenzó a trabajar de camarera en un *restaurant* donde se realizaban *shows* de danza árabe. La relación laboral que se había generado con su jefa era de mucha confianza, al punto que, una noche, la dueña del local le pidió que cuide su hija. A modo de agradecimiento por el favor, Klaudia con K recibió un lote de *cassettes* de música árabe y *el dato* donde comprar el traje. Entonces, como acunando la infancia, su fantasía de pequeña se hizo posible y en la habitación privada de la pensión donde residía comenzó a bailar como la estrella cinematográfica que había cautivado su deseo de ser bailarina.

Mediante un plano medio, el retrato de Marcia Schwartz muestra a Klaudia con K en el centro de la escena con un fondo vacío de objetos. El espacio de la representación es el interior de una habitación sin perspectiva y de la cual no se distingue más que una puerta formada por dos líneas que convergen en un ángulo recto. La ausencia de objetos y la indefinición del espacio conllevan una función indicial para considerar las trayectorias de las vidas de las travestis. En relación a estas, Lohana Berkins señala:

En nuestros recorridos vitales encontramos que el reconocernos como travestis, transexuales o transgéneros ha implicado experiencias de desarraigo. Muchas nos hemos visto forzadas a abandonar nuestros barrios, nuestros pueblos, nuestras ciudades y nuestras provincias —a veces hasta nuestros países— durante la adolescencia o la juventud con el objetivo de buscar entornos menos hostiles o el anonimato de una gran ciudad, que nos permita fortalecer nuestra subjetividad y otros vínculos sociales en los que nos reconozcamos. Otro motivo importante se vincula con nuestras estrategias de subsistencia, porque a veces la decisión de migrar responde a la búsqueda de mercados de prostitución más prósperos que el del pueblo o la ciudad en la que nos criamos o con la esperanza de encontrar alguna ocupación alternativa en otra localidad (2015 [2008]: 69-70).

Siguiendo a la activista, se puede reconocer en la obra de Marcia Schwartz el desarraigo de las travestis quienes abandonan (o son expulsadas de) sus hogares tempranamente.<sup>8</sup> Llevando pocas pertenencias, comienzan a transitar pensiones con un ligero equipaje. Desde entonces, no hay objetos materiales de la infancia que acompañen el trayecto, solo deseos y fantasías de un ansiado devenir. Al igual que las travestis que migran hacia un destino incierto, la mayor pertenencia de Klaudia con K fue su cuerpo como un arma política, como herramienta de trabajo y, sobre todo, como territorio de festejo y experimentación. Por ello, su mirada congelada como el movimiento de sus manos en alto se dirige al espectador con cierto sentido de realización personal. Klaudia con K es la protagonista de su propia *performance* y, en la reiteración de este acto, materializa su corporalidad.

Sus ornamentos son ligeros (un collar de un estilo *hippie* y pulseras de hilo de algodón), pero la pose y el traje de odalisca le brinda una nueva presencia, de la cual ella se siente orgullosa (aunque con cierto tono de timidez en su mirada). Al igual que en la vida real, el devenir travesti de Klaudia con K se configura a través de luces y sombras de gran contraste. Este tratamiento de la figura genera la impresión de un cuerpo delgado, pero fuerte, marcado por su fibrosa y angulosa musculatura. Una vez más, en los retratos de Marcia Schwartz se puede observar la presencia de cualidades que una perspectiva de lectura cis podría considerar opuestos. Como hemos señalado anteriormente, no se trata de encontrar rasgos *femeninos* o *masculinos* en las corporalidades representadas de quienes deconstruyen la normatividad genérica. En este sentido, dado que la particularidad del travestismo radica en hacer estallar el binomio sexo-género con los cuales hemos configurado la ficción reguladora de nuestras existencias, creemos oportuno considerar la conjunción de rasgos y cualidades que realiza Marcia Schwartz más allá de las construcciones generalizadas.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> De acuerdo con el informe publicado en *Cumbia, Copeteo y lágrimas* (Berkins, 2015 [2008]), las travestis, transgéneros y transexuales abandonan o son expulsadas de sus hogares entre los 14 y 18 años de edad.

<sup>9</sup> En esta constelación de imágenes y artistas también se puede considerar la deconstrucción sexo-genérica de los retratos de *Rose Sélavy* (Marcel Duchamp) o *Barbette* (Vander Clyde), ambas series realizadas por Man Ray en 1920 y 1926, respectivamente; las fotografías de Diane Arbus con sus seres *marginales* o *deformes*, tal como la prensa especializada caracterizó a los modelos retratados por la artista estadounidense; o el actual trabajo de Del Lagrace Volcano quien concibe su producción desde una explícita perspectiva *queer*. Como se puede observar, el reconocimiento internacional de estas imágenes constela en torno al mundo fotográfico. Por su parte, la Red Conceptualismos del Sur en la exposición *Perder la forma humana* (Museo Reina Sofía, 2012) puso de manifiesto las desobediencias sexuales que impugnaron la construcción *natural* del género en América Latina a través de prácticas performáticas, entre ellas, se destaca el trabajo de investigación realizado por Fernanda Carvajal sobre la obra de Juan Dávila, Carlos Leppes y *Las yeguas del apocalipsis* (Francisco Casas y Pedro Lemebel). Al interior de nuestro campo artístico, los dos retratos de Marcia Schwartz abordadas dialogan con la cartografía de las desobediencias sexo-genéricas del Centro Cultural Rojas (Bevacqua, 2019). El recorrido de dicha cartografía, aunque parte de las prácticas escénicas/performativas, expande sus consideraciones hacia un imaginario visual a partir del cual considerar, por ejemplo, las obras de Naty Menstrual (<http://natymenstrualremeras.blogspot.com.ar/>), Elizabeth Mía Chorubczyk (véase: <http://escriturasindie.blogspot.com.ar/2013/04/visuales-transita-rapido.html>), Enrique Gurpegui (por los dibujos realizados para *Poemario transpirado* de Susy Shock y el video de presentación del primer número de *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*), Helena Tabbita (quien colaboró con sus obras en la última edición del mencionado periódico, su trabajo se puede ver: <http://helenatabbita.blogspot.com.ar/2009/06/las-barbies.html>), Anahí Bazán Jara y el colectivo artístico *artedoblebe*

Cuando Batato Barea falleció, Klaudia con K continuó vinculada al circuito *under* de la ciudad de Buenos Aires. En la década del 90, trabajó en el *Match de improvisación* de Mosquito Sancineto y Ricky Behrens realizados en el Centro Cultural Rojas. En los primeros años del 2000, Susy Shock la invitó a participar junto a Ezequiel Romero (pareja performática de Klaudia con K) en *Las improbables noches*, una variedad artística en las que leyó sus poesías a las que luego compiló y publicó. Su primer libro se llamó *Klaudia con K. Poemas para vos/z* (2008); el segundo, *Anal-Isis* (2012) y el último, *Ciudad\*anos* (2014). Como los títulos muestran, la escritura de Klaudia con K evoca un juego gramatical que multiplica la variedad de significados mediante la intervención, interrupción o corte de los significantes. Su estilo interpela los ciudadanos que “Disfrazan sus miserias por riquezas (...) y no crecen para arriba, crecen para los costados sin poder abrazar todo lo acumulado” (2012: 9).<sup>10</sup>

Klaudia con K fue una sobreviviente –las travestis tienen un promedio de vida de 35 años de edad–, falleció el 5 de marzo de 2015 de una enfermedad terminal, cuya causa no está ligada más que a la vulnerabilidad de su existencia, la falta de protección estatal y atención médica. En medio de delirios febriles y tropezones en el cuarto de la pensión, su enfermedad avanzó irrefrenablemente. Mientras preparaba su presentación para el *Festival Destravarte* (2014) organizado por Mosquito Sancineto, suspiraba: “Nuestro cuerpo es solo un recipiente” (en diálogo personal, 2014). Y su frase hacía eco en las palabras de Batato Barea “(...) vida, vos que me negaste el deseo de estar vivo, no podrás negarme mi herencia que es mi cuerpo, me lo llevo con la muerte” (Amichetti, 1995: 121).<sup>11</sup> En la primera década del nuevo milenio, la presencia de Klaudia con K en los escenarios del circuito alternativo continuaba embelesando espectadores. En sus últimas presentaciones junto a Mosquito Sancineto y Susy Shock, era un archivo vivo, una superviviente del *destape* de la década del ochenta.

### › **A modo de cierre: “¿Qué cuerpos importan?”**

A través de estas incursiones en torno de los retratos de Marcia Schwartz, se consideraron distintos dispositivos de visualidades críticas a los sistemas de representación

---

(cuyo trabajo señalaremos en el capítulo dedicado a Susy Shock) y la fotógrafa Marieta Vázquez, por mencionar algunos/as artistas que se vincularon al proyecto de *El Teje*.

<sup>10</sup> *Poesía kruda* (17-04-010). “Hay hombres que mienten/ Disfrazan miserias por riquezas/ de risas, sus lijas./ Hijos de bolsillos,/ alimentados a monedas y billetes pintados./ No crecen para arriba/crecen para los costados,/sin poder abrazar/todo lo acumulado./ Sus vidas se van/ sin sus botines robados./ Sus arcas saqueadas/por cruel descendencia./Son su dependencia:/ creencia, inocencia/ es toda tu ciencia!/ Mentir = no vivir!/ Su Kruda poesía.” Klaudia con K (2012: 9).

<sup>11</sup> Según Elvira Amichetti de Barea, el texto completo decía: “Estoy de paso, sólo he venido para pronto irme. Sí, me iré, con profunda pena, dejando en el camino recorrido, trabajos, angustias, placeres, nostalgias, risas y lágrimas, confusiones, inciertas tormentas, escarcha, lluvia, relámpago, planetas, estrellas, luna, sol, centellas, y fuego, teatro y poesía. Es bastante lo que dejo, vida, vos que me negaste el deseo de estar vivo, no podrás negarme mi herencia que es mi cuerpo, me lo llevo con la muerte” (Barea en Amichetti de Barea, 1995: 121).

tradicionales que emergieron en el *destape* democrático. En esta escritura, la sutura del presente, sin pretensión de encontrar una linealidad unívoca y totalizadora, buscó articular una cartografía marcada por caminos escasamente revisitados por los discursos historiográficos del campo teatral argentino. El mapa teatral, como todo mapa, resulta una abstracción incompleta del territorio escénico que intenta caracterizar. De esta manera, Batato Barea y Klaudia con K, son nodos de un rizoma cuyo relato presenta cruces y bifurcaciones dispersas. Y entre restos e interrupciones de un relato nunca agotado, antes de finalizar, se puede señalar una observación que se desplaza desde el retrato de Batato Barea hacia el de Klaudia con K. De uno a otro, se observa que, mientras *Batato* (Schvartz, 1989) pertenece a la actual colección de la Fundación Constantini y forma parte de la exposición *Verboamérica* exhibida en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) curada por Andrea Giunta y Agustín Pérez Rubio (2017), el retrato de Klaudia con K se ha vendido a un coleccionista privado y se desconoce el paradero del cuadro.<sup>12</sup> Sin duda, quien pueda reconocer que la obra en cuestión constituye el único (y tal vez, el primer) retrato de una travesti en Argentina realizado por una reconocida artista, sabrá dilucidar el valor que esta obra posee. Por nuestra parte, queda abierta la pregunta acerca de los marcos que posibilitan el ingreso de la deconstrucción cis-genérica en los grandes estamentos de la institución artística, es decir, a quienes se incorporan (y a quienes no), qué transmutaciones semióticas se producen en las obras con su acceso al circuito hegemónico y cuáles son las matrices que, actualmente, operan en el corazón de la institución para conservar determinadas representaciones desobedientes. En consecuencia, surge el interrogante en torno de *qué cuerpos importan* y cuáles son aquellos que aún han de surgir como materia crítica de interés (Cfr. Butler, 2008), aspecto que continuaremos planteando en próximos trabajos.

---

<sup>12</sup> En diálogo telefónico con la artista ella misma desconoció la ubicación del mismo. Asimismo, la galería que lo vendió al coleccionista citado tampoco pudo ofrecer la locación y en la web no se encontró la ubicación del mismo.

## Imágenes

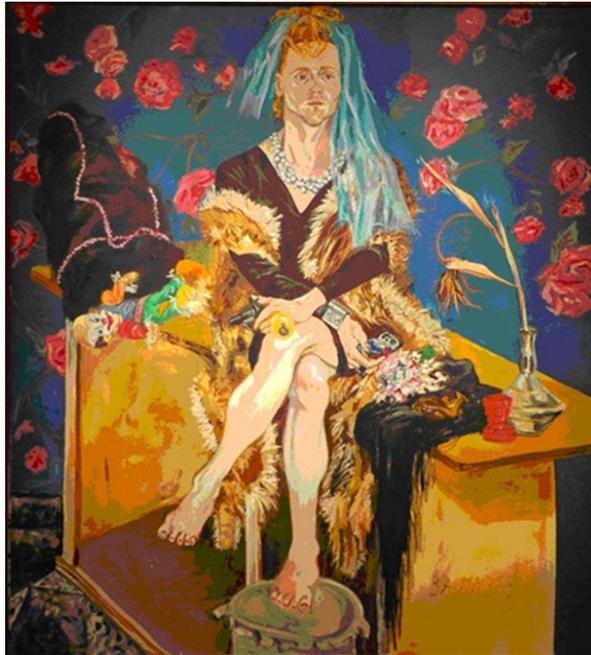


Figura 1. Marcia Schwartz. *Batato* (1989). 200 x 160 cm. Óleo sobre tela  
Colección Eduardo F. Costantini



Figura 2. Marcia Schwartz. *Claudia con K*. 1989. 1,20 x 1,00 mts.  
Técnica mixta sobre madera. Colección John Axelrod



Figura 3. Gustavo Lladós. “Alfonsina y el mal. Otra de Batato Barea, el clown literario travesti”. Carpeta de prensa 1990. Museo Casa Batato Barea.



Figura 4. Montaje fotográfico de S. González Paz. Exposición *Memorabilia*. Curaduría Seedy G. Paz. Teatro Argentino de La Plata. 2012. Archivo Batato Barea: Seedy G. Paz



Figura 5. Klaudia con K. *Performance poética* con Ezequiel Romero. Buenos Aires, 2006.  
La fotografía fue tomada del muro de Facebook de Klaudia con K, disponible en:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=136537953393301&set=pb.100011112916872.-2207520000.1524187909.&type=3&theater>.

## Bibliografía

- Amichetti de Barea, M. (1995). *Batato Barea. Un pacto impostergable*. Buenos Aires: Edición de la autora.
- Berguer, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berkins L. (comp.) (2015[2008]). *Cumbia, copeteo y lágrimas*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bevacqua, G. (2019). “*Todos los caminos conducen a Batato*”: una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014). Tesis doctoral dirigida por Beatriz Trastoy. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Butler, J. (2008 [2002]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Cuello, N. y Lemus, F. (2016). “De cómo ser una verdadera loca’. Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica”. En *Revista Badebec. Revista del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, 6 (11). Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Consultado el 03/11/2016. En: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/222>.
- Flores, J. (2008). “Siluetas”. En Lonogoni y Bruzzone (comp.). *El siluetazo* (pp. 83-107). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Garbatzky, I. (2013). *Los 80 recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata*. Rosario: Viterbo.
- Giunta, A. (2017). “Batato, de Marcia Schvartz”. En *MALBA Diario*. Consultado el 7/02/2018. En: <http://www.malba.org.ar/batato-de-marcia-schvartz/?v=diario>
- González Paz, S. (curaduría). (2012, agosto). *Memorabilia*. Teatro Argentino de La Plata. 2012.
- . (2013, 2015 y 2016). *Archivos y diálogos continuos*. Entrevistas realizadas por la autora. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sin publicar.
- Klaudia con K. (2014). *Ciudad\*anos*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- . (2013, diciembre). *Diálogos para un prólogo*. Entrevista por la autora a Klaudia con K. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- . (2012). *Anal\*Isis*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- . (2008). *Poemas para voz/s*. Milena Caserola.
- Lemus, F. (2017). “Omar Schiliro: artesano de la alegría”. *El banquete de los dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas*. Buenos Aires. (5), 10-36.

Lladós, G. (s/d). "Alfonsina y el mal. Otra de Batato Barea, el clown literario travesti". Carpeta de prensa 1990.  
Museo Casa Batato Barea.

Raimon, M. (2013). *Nos habíamos ratoneado tanto*. Buenos Aires.

Schwartz, M. (1989). *Batato*. 200 x 160 cm. Óleo sobre tela. Colección Eduardo F. Costantini

---. (1989). *Claudia con K*. 1989. 1,20 x 1,00 mts. Técnica mixta sobre madera. Colección John Axelroad.

Schwartz, M. (2017). Entrevista por la autora realizada en comunicación telefónica.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires:  
Edhasa.