

**Pasado y presente de la construcción de un ícono.  
Batato Barea por Alejandro Kuropatwa**

**Marina Suárez<sup>1</sup>**

**Resumen**

El presente trabajo se plantea reconstruir ciertos momentos de la trayectoria personal y artística (si es que acaso estas dos dimensiones se pueden escindir) de Batato Barea a través de la lectura de imágenes fotográficas, que no sólo dan cuenta de su subjetividad en un determinado momento de su vida, sino también del contexto social e histórico en el que estuvo inmerso. Nos proponemos así, indagar en una selección de fotografías tomadas por Alejandro Kuropatwa, para pensar las transformaciones implicadas en la acción del cuerpo y sobre el propio cuerpo que Batato Barea llevó a cabo especialmente hacia el final de su vida, y los diálogos entre su estética y el clima de época de posdictadura. Asimismo, nos proponemos rescatar los vínculos entre estas imágenes y efectos del virus del sida, durante la década del ochenta.

Por último, la peculiaridad de estos retratos radica en que combinan la auto representación del actor con la representación realizada por el fotógrafo, en una construcción teatral de la escena fotográfica. En este sentido, siguiendo a Peter Burke (2001) la teatralidad es un componente central en la conformación del retrato. Es por esto que, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto a las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. Y proporcionan un testimonio fundamental para quienes nos interesamos por la historia de las transformaciones de esperanzas, valores y mentalidades de una época. Por ésta razón, consideramos indispensable recuperar estos relatos visuales, que nos acercan a aquellas memorias subterráneas de nuestro pasado reciente iluminando, en ese movimiento, el presente.

Palabras clave: Batato Barea- Alejandro Kuropatwa- fotografía artística- posdictadura

---

<sup>1</sup> UNSAM-CONICET [marinasuarez.87@gmail.com](mailto:marinasuarez.87@gmail.com)

## **Pasado y presente de la construcción de un ícono. Batato Barea por Alejandro Kuropatwa<sup>2</sup>**

### **Introducción**

Jean Luc Nancy (2006) reflexiona en torno al retrato y afirma: “Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar la identidad o un “yo”, esto es siempre, sin dudas, lo que se busca (...) La cuestión es que ello sólo puede hacerse (si es que se logra) a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás y adelante”.

Partiendo de dicha consideración, el presente trabajo se plantea reconstruir ciertos momentos de la trayectoria personal y artística (si es que acaso estas dos dimensiones se pueden escindir) de Batato Barea a través de la lectura de tres retratos tomados por Alejandro Kuropatwa, que no sólo dan cuenta de su subjetividad en un determinado momento de su vida, sino también del contexto social e histórico en el que estuvo inmerso. Asimismo, a través de dicho material nos proponemos identificar las transformaciones implicadas en la acción del cuerpo sobre el propio cuerpo que el artista llevó a cabo (especialmente durante los últimos años de su vida) y sus significados.

Como ya mencionamos, la tarea nos remite a una serie de fotografías tomadas por el artista Alejandro Kuropatwa en 1990, cuyo análisis será utilizado como disparador para recuperar parte la trayectoria de Batato Barea entre finales de la década del ochenta y comienzos de los noventa, período en que él se definía como clown-travesti-literario.<sup>3</sup> Asimismo, en los retratos se combina la autorepresentación del actor con la representación realizada por el fotógrafo. En efecto, el material visual que será utilizado en este trabajo nos permite estudiar de manera acotada la auto-representación performática de Batato Barea y la transformación efectiva realizada sobre su cuerpo, en tanto que el fotógrafo tiene un rol activo en la generación de estos retratos. No obstante, el carácter indicial de la fotografía implica, como señala Barthes, una férrea conexión con el referente que también se establece como testimonio, ya que la imagen fotográfica evidencia que algo (en este caso el retratado) estuvo ahí. En este sentido, lo que la fotografía reproduce sólo se constituye una vez y nunca se repetirá existencialmente. Este planteamiento coincide con el de Susan

---

<sup>2</sup> La autora desea agradecer a Mercedes Claus y Liliana Kuropatwa por la enorme generosidad con la que me facilitaron el acceso al material fotográfico.

<sup>3</sup> En: Noy Fernando: *Te lo Juro por Batato. Biografía oral de Batato Barea*, Libros del Rojas. Buenos Aires, 2001.

Sontag, que refiere a la fotografía como la prueba real de que algo sucedió o, en otras palabras de que lo está en la imagen fotográfica debió haber sucedido: una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen puede estar distorsionada, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en ella (Sontag, 2006).

Por otro lado, resulta pertinente explicitar que seleccionamos al género fotográfico sin ignorar que las imágenes no hablan por sí solas y que no pueden ser consideradas *per se* objetivas ni documentales. Debemos situar esos documentos en su contexto, tarea que no siempre resulta fácil, porque desde el momento que un fotógrafo selecciona un tema está trabajando sobre la base de un recorte de la realidad. Otra complejidad posible resulta del hecho de que una imagen puede ser parte de una serie más amplia que desconozcamos. No obstante, como bien señala Peter Burke (2001) a pesar de estas críticas el testimonio de la fotografía es de gran utilidad si se la sabe someter a una mirada atenta, ya que permiten hacer un reconocimiento del pasado. Ésta es la utilidad que nos proponemos darle a las imágenes en el presente trabajo, haciéndolas interactuar con relatos y testimonios.<sup>4</sup>

### **La fotografía artística de Kuropatwa: Batato Barea en foco**

Con 25 años Kuropatwa ingresó a la Parsons School of Design en Nueva York, para continuar sus estudios. Por esos años realiza sus primeras experiencias con imágenes desenfocadas, trabajo que más tarde agruparía bajo el nombre de *Fuera de Foco*. Se trata de rostros desenfocados esfumados, fantasmales. Imágenes atravesadas por el humo. Las fotografías retienen además algo de la conciencia inminente que nos dice que, cuando la niebla pase, las cosas en su camino habrán sido transformadas; sin embargo la obra del artista fue rechazada en la muestra anual de Parsons of Design. Pocos meses después, en agosto de 1982, el artista exhibió fuera de foco en el estudio de Giesso siete fotografías de rostros y cuerpos de gran tamaño (1,90x1,50). En el catálogo, Jorge Glusberg escribió:

---

<sup>4</sup>Si en el análisis, las imágenes han de ser tratadas con cuidado, es porque el arte tiene sus propias convenciones. En otras palabras porque sigue líneas de desarrollo interno al mismo tiempo que reacciona frente al mundo exterior no obstante las imágenes pueden dar testimonio que hay de aquello que no se expresa con las palabras eso es lo que es útil para el historiador.

“Alejandro Kuropatwa propone a través de la herramienta fotográfica el discurso que los jóvenes italianos apadrinados por Bonito Oliva y los neo expresionistas alemanes dicen a través de la tela pintada. Una nueva imagen que está intentando rescatar el placer y la sensualidad de la materia.”<sup>5</sup>

Así Glusberg vinculó los trabajos de Kuropatwa con la *Nueva Imagen*, un grupo que en el país -por esos años- reunía artistas como: Rafael Bueno, Guillermo Kuitca, Juan Pablo Renzi, Osvaldo Monzo, entre otros. En este sentido, la crítica realizó un señalamiento legitimador de su obra (aunque en ese movimiento se lo vinculó a las miradas internacionales de un modo un tanto irreflexivo), y se puede decir que Kuropatwa fue bien recibido en Buenos Aires. En efecto, fue en ésta, su ciudad natal, en donde continuó experimentando con las imágenes y desarrolló su propuesta estética con gran libertad.

Cabe señalar que Kuropatwa realizó gran cantidad de series con diferentes temáticas y, sobre todo en sus últimas fotografías, ponían en foco hombres para representar atributos femeninos. Asimismo, en la belleza de las imágenes está escondido el propio deterioro, la irregularidad, lo que no se debe ver. Asimismo, su predilección por los retratos buscaba deconstruir cierto patetismo del glamour, que puede pensarse en modo de denuncia.

Como cerrando una década durante todo el mes de agosto de 1990 tuvo lugar la muestra *30 días en la vida de Aen* en la Galería Ruth Banzacar. La muestra representaba el trabajo de treinta días del fotógrafo y en ella se exhibían una serie de imágenes de amigos Kuropatwa, entre quienes estaban Batato Barea, Fernando Noy, Roberto Jacoby, Esmeralda Almonacid. Los retratos se entremezclaban con imágenes de baños, desnudos, interiores y paisajes. En un testimonio la curadora, Martha Nanni, describe cómo surgió la idea de la muestra: Kuropatwa llegó a verla con varios cientos de transparencias. "No me inquietó que las tirara así sobre la mesa me dijo que volvería para que le dijera si podía hacer algo. Tan solo contó que durante 30 días no había dejado de disparar. Sin pensar cómo ni porqué. Me quedé toda la noche viendo el material. Y así nació la sucesión de imágenes que luego casi no sufrió alteraciones. Las historias posibles vinieron después"<sup>6</sup>. Luego en relación a la muestra agrega:

---

<sup>5</sup> Extraído del catálogo de la muestra Treinta días en la vida de A. Agosto 1990.

<sup>6</sup> Martha Nanni, junio 1990. Extraído del catálogo Treinta días en la vida de A. Agosto 1990.

Kuropolitwa circula su cámara por escenarios travestizados, espacios transgresores donde persigue su propia identidad. Todo se ve erosionado: imagen, película, recuerdos. Una iluminación por momentos crepuscular o implacable bordea sitios reales y situaciones oníricas. Corredores, escaleras, ventanas cerradas, rostros furtivos, máscaras que devuelve el espejo, visiones travestizadas.<sup>7</sup>

En relación a la técnica y al proceso creativo, las fotos fueron tomadas en una película polaroid de 35 mm, vencida. Esto último dio como resultado manchas y ralladuras que fueron puestas en valor por Kuropolitwa. En un reportaje el fotógrafo cuenta que: “*No sé si estaban vencidas o cargué mal la máquina. Me salieron mal y me encanta. Dije: que sigan su camino, que pase lo que pase*”.<sup>8</sup> Por su parte, la curadora afirmó “Para mí las rayas eran un dato fundamental porque eran los daños que él se infligía a sí mismo. La muestra era una enorme metáfora de sí mismo.”<sup>9</sup>

Posteriormente se realizó el procesado de diapositiva a una película sintética y el duplicado se hizo a un positivo formato 35 x 28 cm, salvando la gama de grises, azules, verdosos y ocre. Por último, las imágenes fueron montadas en unas cajas negras con tubo fluorescente con pequeños textos en su interior. El resultado fueron fotos mezclaban imágenes del pasado con paisajes, desnudos y diferentes arquitecturas.

Kuropolitwa tomó una serie de retratos de Batato Barea. Uno de esos retratos formó parte de la muestra *30 días en la vida de A*. En este apartado haremos referencia a dicha foto y a otras tres pertenecientes a la misma serie que no se exhibieron en esa ocasión.<sup>10</sup>

La sesión fotográfica en cuestión es descrita por Kuropolitwa como un ritual que fue vivenciado por el fotógrafo del siguiente modo:

“Yo lo iba a fotografiar a Batato, y ahí empezamos a llamar por teléfono: - “che está Batato en casa”. Vino Calamaro a conocerlo. Se fueron a un cuarto solos. Y después sale Calamaro con Batato, las dos vestidas de mujer”.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* Op

<sup>8</sup> Extraído de la página oficial de Alejandro Kuropolitwa: <http://kuropolitwa.org/es/exhibiciones/30dias> consultado el 20 de mayo de 2017

<sup>9</sup> *Ibíd.* Op

<sup>10</sup> Agradecemos la gentileza de la organización Kuropolitwa que nos brindaron el material para este trabajo.

<sup>11</sup> Extraído del documental “Kuropolitwa. Retrato de su vida y obra”, realizado por Miguel Rodríguez Arias en octubre del 2007.

La fotografía (imagen 1) que formó parte de la muestra, encuadra el rostro de Batato Barea con el pelo recogido que se tapa la boca con la mano mientras parece reír con naturalidad, pero cómplice. Su vestimenta parece femenina y simple, Batato viste una prenda tejida pero no lleva accesorios ni maquillaje, aunque su pelo batido y hacia un lado acentúan su estilo particular desenfadado y femenino, cuyo único contraste se ve en sus manos, un tanto varoniles que, por la musculatura, dan cuenta de su fuerza. En otras palabras, evidencian ser manos activas, que levantan u acarrean peso, en contraposición a la fisionomía de aquellas estetizadas por cremas y tratamientos de belleza. Curiosamente, la espontaneidad del gesto interpela al espectador desde un lugar de autenticidad y calidez aunque, al mismo tiempo, la sencillez de su apariencia nos distancian del Batato glamoroso, aquel del maquillaje, peinados complejos y la bijouterie estrafalaria. La imagen está atravesada por una estética alegre y eufórica, pero al mismo tiempo fuertemente nostálgica que la diferencia de los demás retratos de la muestra. Las manchas y ralladuras, junto a otras intervenciones de la foto, distancian al espectador de la imagen fidedigna del retratado. Sin embargo, la fotografía presenta poca profundidad de campo y, como quien lucha traer a la escena a un ser de otro tiempo, Alejandro Kuropatwa hace jugar a las marcas y ralladuras con fuertes indicios de presencia, como por ejemplo: el indiscutible énfasis en la mirada de Batato. Por otro lado, las ralladuras no deforman la imagen pero sí la desnaturalizan como reflejo, generan interferencia, señalan la superficie de la impresión fotográfica, recordando al espectador que hay un lente fotográfico de por medio.

Según la curadora de la muestra, el fotógrafo le pidió exclusivamente que no quitara esas rajaduras y elementos distorsionantes de las fotos.



Imagen 1. Sin título.

Presentada en la muestra “30 años en la vida de Kuropatwa” 1990

Por último, aunque la foto esté cargada de sensualidad y complicidad en el gesto de Batato, no hay en su pose referencias sexuales, ni tampoco de un género definido. No hay regla que busque decidir la metáfora. Es más bien la ausencia del ser mimado -y del soporte de una simulación de sexo-genérica- la que constituye el espacio del retrato



Imagen 2. Sin Título.

En esta segunda imagen la performatividad femenina es mucho más fuerte y cargada de intensidad. Se puede decir que éste retrato funciona desde un erotismo que escapa la mirada (estereotípica) masculina actúa en otro registro. Se trata de un componente femenino que descansa en el artificio del maquillaje, del peinado y de los accesorios. Pero también está directamente revelado en la apariencia, en el modo de hacerse ver, de posar para la foto.

Aunque en ésta fotografía ya no aparecen las ralladuras, sí hay otros elementos distorsionantes. Si bien estos elementos fueron producto de un “error” el fotógrafo decidió enfatizar estas “contaminaciones” en las imágenes. La excesiva luz sobre el margen izquierdo de la cara está velando ciertos detalles de sus rasgos, que sólo se dejan ver en el margen derecho. No obstante, este juego de luz, está distanciando y sobre todo quitando realidad al fotografiado, aún más que las ralladuras en la imagen 1. Por otro lado, la pose de Batato Barea expresa una fuerte carga sensual y femenina, en la posición de los dedos, cuidadosamente posicionados sobre el brazo, en la mirada desafiante, en los accesorios (el anillo, los aros, las cintas en el pelo) y en la intensidad

de exponerlos.<sup>12</sup> Si bien el retrato desecha la desnudez, no la reprime, expone otra que es la del sujeto deseante.

Este oscilar entre la sensualidad, la postura alegre contrasta con el dramatismo teatral que expresa la siguiente fotografía de la serie.



Imagen 3. Sin título.

Podemos decir que ésta fotografía manifiesta la relación de Batato Barea consigo mismo, en tanto expresan una performance permanente, una impostura radical y teatral, tanto arriba como abajo del escenario. Es posible pensar esta dualidad como la representación de un papel, el amor al artificio y a la exageración (que se expresan

---

<sup>12</sup>La actriz Noemí Frenkel cuenta que: “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 ponían estas cosas. Era permitirse desarrollar ese erotismo puesto en los objetos, en llenarse de los objetos y ser como un arbolito de navidad. Farolero con esos objetos. Imaginate que Batato se ponía anillos hechos con tapitas y tapados de frazadas hechos por Grippo (...) Mi amiga (Andrea) que era sobrina nieta de Paulina Singerman, la actriz de cine. En un momento ella tenía todo el vestuario de cine de su abuela y había sido una diva, cómica, pero diva del cine. Y le había regalado un montón de ropa y cosas de telas divinas, y ella le regalaba todo a Batato. Era como una reencarnación de la diva.” (Entrevista personal a Noemí Frenkel, agosto de 2016)

también en el *Camp*). La teatralidad de la pose de Batato, sale a la luz en sus gestos faciales, en la posición de su cuerpo y de sus manos. Pero acá la fotografía está descentrada, como si el actor estuviera saliendo a escena desde el margen izquierdo. El enorme dramatismo de Batato Barea en su mirada y en su pose, en el ceño fruncido y en la tensión en su boca, marca el centro de la escena en este retrato.

### **Batato Barea y Kuropatwa: la pandemia del sida y sus rituales. El cuidado del estado de ánimo y las festividades en torno a la muerte.**

Poco después de la muestra de Kuropatwa, en 1991, Batato murió de sida. La enfermedad fue consumiéndolo al artista en secreto, ya que muy pocos supieron de ella, y se mantuvo activo hasta sus últimos días. En el mismo testimonio a donde describe el ritual fotográfico en que registró a Batato, Kuropatwa recuerda su velorio, como si sus retratos hubiesen sido el comienzo de una despedida:

*Entré, lo veo a Batato, saludo a la madre. Había muchísima gente. Luego vino Sergio Avello con un gran ramo de globos y dispersó globos por todo el velatorio. Fue una fiesta de despedida. Por eso él no murió, porque se despidió de una manera muy glamurosa. Lo quería demasiado para perderlo. Y yo me acuerdo que después en un momento, salí con una amiga y nos fuimos a bailar a una discoteca, en la mitad del velorio, y volvimos. Después se lo llevaron.*

Los rituales en torno al velatorio, no fueron exclusivos del caso de Batato Barea, sino que representaron un modo en que los agentes del movimiento contracultural porteño ritualizaron a la muerte, celebrando la vida. Habitualmente, se preguntaba a quienes estaban cerca de partir qué deseaban que hubiera en la celebración de su muerte, (Batato Barea eligió globos rojos, Liliana Maresca prefirió pétalos de rosas rojas en su cama, Omar Schirillo pidió que estuvieran presentes sus obras: los caireles que había producido desenfrenadamente desde el día que se enteró de su enfermedad, con el objetivo de “dejar algo bello en el mundo”, entre otros casos). La idea era ritualizar la muerte y celebrar aquellas vidas vividas con alegría. En efecto, reivindicaban en la práctica la idea del filósofo Georg Simmel de que no terminamos de nacer en el instante en que nacimos, ni de morir en el momento en que morimos, porque la relación entre ambos procesos implica un constante nacer y un constante morir. Sin

embargo, la muerte es lo que delimita las fronteras de la vida, la configura, aunque ella misma tendrá algo que ver con la vida, en el instante de su realización (Simmel: 1986). Por otro lado, estos velorios celebratorios de la vida, también apuntaban a recuperar el estado de ánimo de quienes estaban infectados (en contraposición a la exposición constante de las campañas oficiales que anunciaban “el sida mata”), y de habilitar la posibilidad de vivir esas vidas (que indefectiblemente serían cortas) con la alegría de reivindicar toda la energía vital por sobre la muerte, la alegría contra la desesperanza.

### **Repercusiones, relaciones y tensiones en diálogo con las imágenes: la construcción de un ícono**

Existió detrás de la figura de Batato Barea, una pendulante relación entre la alegría y la fascinación que generaba su figura y una contrastante melancolía. En efecto, la nostalgia en los ojos de Batato Barea, es un componente presente en todas las fotografías que describimos y también a lo largo de su juventud, tanto en las obras como en “los numeritos”<sup>13</sup>. Como un oxímoron, su melancólica alegría encontraba un correlato en la historia personal del artista, marcada por la muerte y la pandemia del sida en su momento más arrasador. Pero al mismo tiempo nos preguntamos ¿Cuan estrecha fue la relación entre esta impronta melancólica y alegre que caracterizó a Batato Barea y el clima de época marcado, por un lado, por la proximidad temporal y las consecuencias del terror de la dictadura y, por otra parte, por el deseo de liberación que se hacía presente durante advenimiento de la frágil<sup>14</sup> democracia y la benéfica política cultural (aunque con escaso presupuesto) del gobierno alfonsinista?

En este sentido, el artista y sociólogo Roberto Jacoby (2011) habla de una “estrategia de la alegría”, desplegada por los artistas del underground de los años ochenta, como una forma molecular de resistencia contra la desesperanza y cómo una forma de

---

<sup>13</sup>Numeritos era el modo en que Batato Barea denominaba a sus performances.

<sup>14</sup> La primavera democrática tuvo sus oscuros grises. Si bien el respaldo popular a la democracia fue considerable, es importante destacar la crisis política que la hace peligrar en 1987, con el alzamiento carapintada de Semana Santa de 1987 en la que durante más de cien horas, los embetunados bajo el mando del teniente coronel Aldo Rico tuvieron en vilo al país reclamando una “solución política” para cientos de citaciones judiciales contra oficiales por las graves violaciones a los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar concluida cuatro años antes. Tampoco hay que olvidar las leyes de Amnistía (1986) y Punto Final (1987) que demostraron que si bien la dictadura había terminado, no había margen para la justicia social ni para curar las heridas sociales que continuaban remitiendo al trauma colectivo.

proteger, de blindar, al estado de ánimo frente al terror que encerraba ese pasado social reciente.<sup>15</sup>

Pero lo social se entrecruza con lo personal en la historia del actor, sus derivas, el irrevocable peso de la pérdida de su hermano. Asimismo la represión, el maltrato sobre los homosexuales en la posdictadura -aunque menos visibles que durante los años de terrorismo de estado- se hicieron notar. A pesar de que con su estética y sus modos de hacer Batato Barea parodiara a ese hermetismo represivo, su figura a menudo desentonaba y fue muchas veces relegada.

Quizás al ser un outsider de tantas esferas de pertenencia, pero a la vez un personaje tan apreciado en el campo contracultural de los ochenta (y no solamente en éste) es lo que vuelve a Batato Barea una figura difícilmente vinculable con categorías estancas. No obstante, se expresaba en el público la obsesión por definirlo, por abordar sus formas inclasificables y su estética disonante que vuelve contagio a aquello que parecía de especies distintas por naturaleza: al hombre y a la mujer.

En efecto se puede afirmar hoy que Batato es un ícono de la comunidad homosexual, aunque difícilmente fuera así en aquellos años. Eran tiempos espinosos para las sexualidades disidentes y había que volver a reinventarse. Aunque, tampoco puede decirse que Batato fuera afín a las normas del modo de vida de las travestis de los años 80. Él mismo afirmó en una entrevista:

*“Conocí a muchos travestis, 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 infectarme siliconas me di cuenta de que no era lo que quería. Estos cambios en mi vida tiene que ver con mi influencia de trabajo como actor. Lo que hago en le teatro es también mi vida. Es una manera de vestirse, de caminar, de vivir vestido de mujer que no es la elección del gay”<sup>16</sup>.*

---

<sup>15</sup> Durante un seminario en la presentación de la muestra “Perder la Forma Humana” durante el año 2014, en Buenos Aires, Jacoby hablaba de guaridas *underground* para Dionisos, y comentaba en relación a su experiencia personal en los años 80 que: *“Existía un pudor de ser artista, un ascetismo en el uso de los medios. Porque eran tan terrible lo que había que denunciar que no se podía perder el tiempo en pavadas”*. En este sentido se puede pensar el distanciamiento de Batato Barea en relación a la institución artística, ya que en las entrevistas no se reconocía como actor ni como artista, sino que definía su deseo de hacer otras cosas” (Cita textual Seminario Perder la Forma Humana, Una imagen sísmica de los años ochenta. MUNTREF, Buenos Aires 2014).

<sup>16</sup> Batato Barea. Cit en Garber, Pablo y Manzani Ghila (1991). El busto es un vestido. Página 12. 10 de diciembre.

Es en este sentido que se vuelve inminente la diferenciación entre la retórica de su figura travestida y la (auto)construcción de su imagen. En otras palabras problematizar de qué manera su imagen da cuenta de una trayectoria política y de resistencia al binarismo, sin identificarse con el modo de vida travesti.<sup>17</sup> Ahora bien, volvamos a las imágenes. El espectador atento observará en ellas que no hay en la estética de Batato una exageración del componente femenino en el sentido en que, para Roberto Echevarren (1998), caracterizó a la travesti de los años ochenta. Según este autor, la travesti de los años 80: fortalece una estética polarizada en el estereotipo hombre-mujer ya que se mimetiza y se transforma en las apariencias del contrario biológico o cultural (Echevarren, 1998).

Hacia finales de los años 90, Lohana Berkins afirmaba que en los 80:

“Lo que consumía el patriarcado era eso: el modelo que imperaba era Moria Casán. Éramos todas un guitarrón. Y muchas morían por eso: hubo una chica que se puso 20 litros de siliconas. Hoy en día son distintas: se dejan el pelo largo, toman hormonas se pintan un poquito y adiós”

Diez años después de que Batato se colocara implantes mamarios, estas declaraciones de una de las más importantes líderes del movimiento trans en Argentina, indicaban que abjurar a la estética de la súper-mujer también era una actitud antipatriarcado (en palabras de Lohana Berkins), en tanto ponía en cuestión el modelo de sujeto deseado y el imperativo de ubicarse en un extremo de la polaridad hombre - mujer.

En este sentido proponemos que, la categoría de estilo puede ser planteada como producción de cuerpos, como un arte de mutar que abre un espacio otro, es posible pensar a Batato Barea, desde esta construcción de estilos<sup>18</sup>. Y en este sentido, se vuelve inminente la asociación del actor, con el *glam*, aquel estilo que ha ido más lejos en desinvertir la imagen masculina de los rasgos biológicos secundarios y de cualquier moda que permita reconocer a un hombre en oposición a una mujer (Echevarren, 1998). En efecto, la estética de Batato Barea que, con obstinación el

---

<sup>17</sup> En todo caso existe hoy un consenso latinoamericano de que el travestismo implica una trayectoria particular y de resistencia al binarismo.

<sup>18</sup> El estilo escapa para Echevarren al utilitarismo, en tanto busca siempre exacerbar las diferencias. Pero esas diferencias pasan siempre por lugares distintos. Siguiendo al autor, mientras *la moda* construye identidades –secretaria, ama de casa, obrero, ejecutivo, estudiante, profesor- *el estilo* socava esas nociones, rompe con lo conveniente, con lo correcto, con lo esperable y permite explorar el ser ambiguo- ni hombre ni mujer por definición-, con libertad.

público y a la crítica buscó (y busca) categorizar, habilita también la posibilidad de ser pensada como un *estilo* en fuga, un devenir que lleva hacia lo desconocido. Pero también Alejandro Kuropatwa buscó captar con su fotografía esa posibilidad de desatar todos los devenires, en este momento de gran hostilidad para la homosexualidad. Así, podemos postular que nuestros artistas sentaron las bases para demandas como las que vehiculizó años más tarde el movimiento por la diversidad sexual: LGTB. En palabras de Roberto Jauregui:

“Salir a la calle vestido de esa manera (travestirse), ir a la verdulería de la esquina a comprar bananas. Se pudo vivir así después de Batato y eso tendría que reconocérselo [...] Vivíamos en un país de libres diplomados, torturadores o violadores y el padre Lombardero dijo textualmente: hay que matar a Batato Barea junto a todos los homosexuales” (Roberto Jáuregui en: “Te lo juro por Batato”, 2013: 64).

En conclusión, las experiencias originarias de estos artistas sientan un precedente para los movimientos de reivindicación de los derechos de las minorías que vinieron luego. Sería forzado afirmar que su intensión se vinculaba a una militancia artística, no obstante, aún desde su toma de posición estética, los artistas contribuyeron a la construcción de una memoria común que, de manera subyacente, prosigue su trabajo y de este modo interviene políticamente. Una vez que las memorias subterráneas lograron invadir el espacio público, reivindicaciones múltiples se acoplaron a las disputas de la memoria, con importantes conquistas hoy en el campo de los derechos LGTB y de los Derechos Humanos en Argentina.

## **Bibliografía**

Burke, Peter. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. (Versión castellana: Teófilo de Lozoya). Editorial: Crítica. Año: 2001.

Campuzano Giuseppe, autor-editor. *Catálogo del Museo Travesti Del Perú*. Primera edición: diciembre 2007.

Garbatzky Irina, *Los ochenta recién vivos. Poesía y performer en el Río de la Plata*, Rosario, Ensayos críticos, 2013.

Nancy Jean Luc, *La mirada del retrato*. Amorrortu Editores, Buenos aires -Madrid, 2006

Perlongher, Néstor (1988). *El fantasma del sida*, Buenos Aires, Puntosur.

Perlongher, Néstor, *Prosa Plebeya*. Ensayos 1980-1992. Selección y prólogo de Cristian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires, Colihue, 1996.

Sarduy, Severo. *La simulación*. Monte Ávila editores, 1982.

Simmel, G., "Para una metafísica de la muerte" en: *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986.

Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Alfaguara, Buenos Aires, 2006.