

# Reactualizaciones del Neobarroco en las obras de Gabriela Cabezón Cámara y Camila Sosa Villada

## *Imagen y contraconquista en el Barroco contemporáneo*

*Updates of Neobaroque on the works of Gabriela Cabezón Cámara and Camila Sosa Villada. Image and counter-conquest in contemporary Baroque*



Eva Ponsati Cohen

Escuela de Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

Financiamiento: Beca de Iniciación en la Investigación

[eva.ponsati@mi.unc.edu.ar](mailto:eva.ponsati@mi.unc.edu.ar)

Recibido: 11/10/2022; aceptado: 01/12/2023

### Resumen

Este artículo aborda la estética barroca en Latinoamérica y sus reactualizaciones en la literatura contemporánea. En las novelas argentinas *La Virgen Cabeza* (2009) y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada se habilita una lectura barroca que abre además la pregunta por las categorías de imagen y contraconquista. Esta propuesta postula a la imagen y el juego visual como central en el barroco, en conjunción con el sincretismo tensionado propio de América que deviene insurrección y contraconquista. La *indiátide* y contraconquista de Lezama Lima y las categorías y sistematización teórica del Barroco de Severo Sarduy son el núcleo teórico de la propuesta. Se articulan a lo largo de este trabajo conceptos como la imagen anacrónica de Georges Didi-Huberman, la *retombée* de Sarduy y la idea de resonancia de Lezama. Estudios actuales sobre Neobarroco como los de Valentín Díaz o Mabel Moraña brindan la apertura necesaria para establecer los puntos de contacto entre la problemática de la estética desarrollada por Didi-Huberman y los caminos teóricos propuestos por Sarduy y Lezama.

**Palabras clave:** Neobarroco, literatura argentina contemporánea, imagen, contraconquista.

### Abstract

This research examines the Baroque aesthetic in Latin America and its updates on contemporary literature. The Argentinean novels *Slum Virgin* (2009) and *The adventures of China Iron* (2017) by Gabriela Cabezón Cámara as well as *The Queens of Sarmiento Park* (2019) by Camila Sosa Villada enable a Baroque reading that brings up the questions regarding the categories of image and counter-conquest. This research puts forward the image and visual games as central to the Baroque, combined with the Latin American tensioned syncretism that becomes insurrection and counter-conquest. José Lezama Lima's notions of *indiátide* and counter-conquest, in addition to the Severo Sarduy's categories and systematization of the Neobaroque theory, are the core of this research. Throughout this work I articulate concepts such as the anachronistic image (Georges Didi-Huberman), *retombée* (Sarduy) and resonance (Lezama Lima). Current studies on the Neobaroque field such as the works of Valentín Díaz and Mabel Moraña provide the necessary openness to establish points of contact between the aesthetic issues within Didi-Huberman's approach and the theoretical journey proposed by Lezama Lima and Severo Sarduy.

**Keywords:** contemporary Argentinean literature, Neobaroque, image, counter-conquest.

---

#### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Ponsati Cohen, E. (2023). Reactualizaciones del Neobarroco en las obras de Gabriela Cabezón Cámara y Camila Sosa Villada. Imagen y contraconquista en el Barroco contemporáneo. *Revista Síntesis* (13), 63-77.

## Introducción

Con este artículo propongo iniciar un recorrido por mi Trabajo Final de Licenciatura, que surge a partir de la inquietud por la estética barroca en Latinoamérica que, en su vitalidad y latencia, emerge a lo largo del tiempo y particularmente en la literatura contemporánea. En las novelas argentinas *La Virgen Cabeza* (2009) y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada puede habilitarse, de manera necesariamente anacrónica, una lectura barroca que abre además la pregunta por la imagen en los postulados estéticos del barroco americano y por la noción de contraconquista propia de la resistencia latinoamericana. Planteo como hipótesis que las novelas del corpus son focos de reactualización del neobarroco latinoamericano donde se postula a la imagen y al juego visual como uno de sus centros, en conjunción con el sincretismo tensionado propio de América que deviene gesto de insurrección y contraconquista.

Esta propuesta consta de tres momentos atravesados por la articulación de las categorías de imagen y contraconquista. En primer lugar, propongo un breve recorrido por los conceptos de Barroco y Neobarroco, centrándome en el Barroco americano a partir del pensamiento de José Lezama Lima, Severo Sarduy y Néstor Perlongher, con un último apartado introductorio a la imagen barroca, estableciendo resonancias con el pensamiento de Georges Didi-Huberman. Esto da lugar al segundo momento, que consiste en tomar al Barroco como máquina de lectura de las novelas, con especial detenimiento en *El barroco y neobarroco* (1972) de Severo Sarduy como sistema operativo. Finalmente abro camino a un tercer momento de trabajo con las obras. Aquí el foco vira hacia lo corporal, siguiendo dos líneas de sentido que se entraman: en primer lugar el simulacro y la metamorfosis, tomando como eje estas categorías de Sarduy; y luego el erotismo como experiencia del límite, vinculado al éxtasis litúrgico como propone Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros* (1961). Se afirma así, a lo largo del trabajo, que las obras del corpus hacen plausible una lectura barroca que sostiene como ejes tanto la imagen y alteraciones visuales como el sincretismo devenido gesto de insurrección y contraconquista.

## El Barroco americano y la imagen

### ***Lezama Lima: contraconquista***

El término Barroco ha sido cuestionado y problematizado a lo largo del tiempo. Ya sea como *perla irregular* en su etimología portuguesa, o *verruca* en la italiana; en su significación moderna que reunía obras de arte con rasgos opuestos a los del Renacimiento; o como

Barroco de la Contrarreforma. Lo cierto es que en América el Barroco se constituye como *diferencial*<sup>1</sup> y contrahegemónico. Si bien llega al territorio como dispositivo unificador de la conquista española, no es un derivado sino una grieta por la cual se filtra la polifonía americana y su gesto de contraconquista. Los focos diferenciales abarcan tanto su carácter de propuesta metodológica como sus aspectos formales. Sarduy incluso afirma que el Barroco americano, como *Barroco furioso*, es puro artificio crítico que evidencia la falla, sin pretensión de síntesis de una imagen o saber totalizador, a diferencia del Barroco europeo (1987, pp. 102-103). El Barroco mestizo o andino es una de las primeras escenas barrocas en el territorio, signado por la tensión sincrética y polifónica y la mano de obra indígena o afro. Lezama Lima se detiene en las iglesias de Juli o San Lorenzo de Carangas, la catedral de Puno o la Basílica del Rosario Puebla, encontrando en ellas una sobreornamentación sincrética que hace brotar el torrente de la exuberancia vegetal como gesto de levantamiento. Como fuego originario irrumpe así la *indiátide*: vegetal, con elementos indígenas y occidentales en sincretismo tensionado. Desde Sor Juana y Domínguez Camargo en el siglo XVII, a Cintio Vitier o José Gorostiza en el XX, Lezama propone saltos temporales y un tiempo anacrónico, de resonancias, para pensar los resurgimientos de las escenas barrocas, no desde una linealidad cronológica sino estableciendo *eras imaginarias*. El Barroco americano nace como arte de la contraconquista: es el *primer americano* tensionado, descentralizador, que pone en crisis el canon occidental. Es del orden del mal, con sus *chispas de rebelión* se abre camino como la lepra.<sup>2</sup>

## El Neobarroco de Severo Sarduy

Severo Sarduy en *El barroco y el neobarroco* (1972) se propone sistematizar mecanismos del Neobarroco americano a manera de esquema operatorio para pensar el arte contemporáneo. Si bien para Valentín Díaz esto generó un modo de lectura que supo ser agotado, implicó un nuevo discurso en el que lo latinoamericano no funciona como límite sino como punto de vista (2011, p. 41) y que, en tanto pregunta por el origen,

---

1. Díaz encuentra en el Barroco americano como “...el descentramiento del punto de vista operado por América Latina como factor inesperado (e incluso no deseado) de la modernidad” (2015:22).

2. El escultor brasileño Aleijadinho añade la expresión africana y como “misterio generatriz de la ciudad (...) vive en la noche, desea no ser visto (...) llega como el espíritu del mal (...). Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano” (1981:399).

funciona como “máquina de lectura del arte moderno” que permite una nueva manera de mirar el presente (p. 51). Sarduy desarrolla la ambigüedad barroca, su difusión semántica. Se detiene en su irregularidad de desborde o excrecencia. Retoma las maquetas del universo de distintas teorías científicas (como las de Galileo, Kepler o Harvey) para pensar el imaginario de una época y las resonancias con el Barroco. Se sitúa desde la descentralización, desde el corrimiento de los ejes ordenadores del mundo que deja un eco, vislumbre de un vaciamiento detrás de la sobreornamentación y superabundancia barrocas. El *Big Bang*, como origen perdido que deja su rastro fósil, por ejemplo, permite hablar de una inestabilidad fundante y su reactualización en el presente. El Barroco de Lezama es un pilar fundamental para Sarduy a la hora de pensar la alteración temporal en términos de *sistemas sobretemporales* que implican una materialización presente del porvenir (Díaz, 2011, pp. 49-53).

Sarduy sistematiza mecanismos barrocos que resultan centrales en este trabajo de investigación y para la posterior lectura del corpus. Propone un ejercicio de desmontaje frente a la saturación yuxtapuesta y la sobrecarga. Comienza por el artificio. Para d’Ors, el barroco implica un regreso a lo primigenio, una nostalgia del caos primitivo. Sarduy conduce esta idea hacia el festín, lo sensorial, las máscaras. El artificio implica un *enmascaramiento* como operación de metalenguaje. De aquí se desprenden tres operaciones. La *sustitución*, que denota una ruptura respecto al lenguaje como mero comunicador, la apertura de una falla que expone la distancia entre el nombrante y lo nombrado. La *proliferación* como acumulación o cadena de palabras que giran en torno a un significante ausente como abolición de sentido; y la *condensación* en la que, como el proceso onírico, se fusionan dos significantes disímiles para generar un tercero. La parodia es otro mecanismo clave ya sea como cita explícita, reminiscencia u operación de cifraje velada. Lo paródico implica la desfiguración de una obra anterior, en la América sincrética la obra esconde otra obra anterior, que permanece semioculta, latente. Se remonta a lo carnavalesco, a la transgresión corporal y polifónica de la fiesta, a la mezcla de géneros. Lo erótico en Sarduy está marcado por el exceso y el desperdicio como economía del derroche, es decir, transgresión de lo útil que además permite el vislumbre fugaz de la imagen fantasmática. En esta línea, lo especular alude al *envolvimiento* propio de la estructura barroca y su opacidad, negación de una imagen última. El reflejo es siempre deformante, pulverizado y del orden del artificio y del desequilibrio. El gesto político reside en que el Barroco “metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica” (p.36), impide toda forma absoluta e invierte la economía burguesa por la del derroche. El simulacro es otra categoría sarduyana vital, sobre todo para el último momento propuesto de este camino de investigación.

La intensidad de simulación constituye un fin en sí misma, lo que se imita es la simulación. Es un procedimiento que evidencia que no hay copia, sino artefacto, producción sobre un vacío que es dinámico, operante. Una de las operaciones de simulacro es la anamorfosis, proceso *maléfico* donde la imagen aparece fragmentada y difusa para luego ser asimilada a lo real por el observador, e inmediatamente después desasimilada, restaurada en su realidad propia.

### ***Algunas reactualizaciones del Barroco en el siglo XX***

Luego de la impronta de los cubanos, el Neobarroco sigue manifestándose a lo largo del siglo XX. En *Prosa plebeya* (1997) Néstor Perlongher entiende que el Barroco reaparece, convulsivo, como plegado de la materia y de la forma. Su desborde transgrede los límites y hace estallar las nociones de sujeto y lenguaje. Aniquila al yo y al lenguaje, éste ya no es comunicativo sino *lenguaje demente*: materia pulsional y corporal. Para Perlongher, *la loca* y *la travesti* son disruptivas en su despliegue de fiesta y brillo, en términos de resistencia micropolítica. Perlongher nombra la emergencia del Barroco rioplatense como *neobarroso*: Barroco que deviene nódulo de barro al descender a los márgenes del Plata. El Neobarroso no se presenta con una estructura unificada o disciplina singular, sino que su juego “monta la parodia, la carnavalización, la derrisión en un campo abierto de constelaciones, sobre (o a partir de) cualquier estilo” (2008, p. 93).

### ***Estudios contemporáneos***

Dentro de los estudios contemporáneos en torno al Barroco y Neobarroco, Mabel Moraña en *La escritura del límite* (2010) sitúa al Barroco no sólo como eje transculturador de la colonia española, sino también como apertura fundacional en la conformación de la expresión americana. Profundiza en el paradigma barroco en relación a la ruptura y continuidad respecto a la época virreinal hasta la era *posaurática*.

Llega a proponer el término *Ultrabarroco*, como reproductibilidad alegorizante de las luchas de poder propias de América y occidente (p. 53). El *Ultrabarroco* es evocativo del barroco áureo y su sincretismo. Para Moraña, el Barroco es transhistórico ya que además de juego anacrónico, es una pregunta por lo identitario y la polifonía de sectores disidentes y marginalizados. Otra categoría importante en la lectura propuesta es la de *productividad negativa*, destacando cómo operaciones como el simulacro, la carnavalización o el travestismo despliegan una performatividad afirmativa de la diferencia. El Barroco así, muestra en tanto oculta, “nombra lo que carecía de denominación y califica lo incalificable (...) saturando el vacío para visibilizarlo” (pp. 76-9). Una segunda manera de entender la diferencia es en el sentido benjaminiano de aquello que sobrevive desplazado de tiempo y lugar.

Pero el trabajo actual sobre el Barroco que ha tenido más relevancia en esta investigación es el de Valentín Díaz, que postula al Neobarroco como modo originario de pensamiento en términos benjaminianos, y que abre la pregunta por “el origen del tiempo que tiene nuestra edad y nuestra geografía” (2017, p. 76). América Latina se torna un impronunciable que sólo vale como punto de vista de contraconquista (p. 77). Partiendo de los trabajos de Díaz es que se hace posible establecer los lazos y contrapuntos entre la imagen barroca y el pensamiento arqueológico. También destaco el trabajo de Silvana Santucci (2016), en el que lo pictórico es central para pensar el Barroco y el cruce *hipertélico* entre palabra e imagen como *indisciplinamiento*.

### ***La imagen y su temporalidad***

Para Díaz, Lezama instala el origen en la imagen, sin la cual no hay historia posible: la imagen es la *última de las historias posibles* (2015, p. 446). El cubano describe a la imagen en su voracidad de la forma, como testimonio único de aquella forma esencial e infinita, de aquel desgarramiento inicial entre imagen y semejanza, aquella distancia evidenciada en la metáfora. La idea de analogía desestabiliza el historicismo, así la imagen en su carácter metodológico permite establecer “resonancias, enlaces históricos, contrapuntos” (p. 448). El instante presente, como en Didi-Huberman, es reminiscente en tanto conjuga una experiencia temporal de pasado como memoria y visión hacia el futuro. Aquel momento que para Lezama “une la divinidad con el hombre” es un encuentro posible sólo a partir de lejanía o vislumbre de lo inabarcable. En la pregunta por lo originario el despliegue barroco se manifiesta como contraconquista, tensión y resistencia americana.

Sarduy también habla de aquella imagen última y fugaz. En las distintas maquetas científicas del universo la mirada envuelve aquello que a su vez la contiene, “no hay mirada que no suponga un espejo” (1987, p. 33) y que no suponga, además, aquella fuga. Mecanismos como la metamorfosis, lo especular o el *trompe l’oeil* hacen visible lo inexistente a partir de la disimulación de la técnica detrás de la obra. De esta forma el simulacro apela a la mirada en tanto surge de un punto de fuga, *hueco virtual de la maqueta* (pp. 75-7). En aquel encuentro con la mirada se da una caída, vacilación o pérdida de foco, fractura y disolución del objeto mirado que “clausura la historia de la mirada” (p. 119). El vacío en Sarduy es entonces un elemento dinámico y operante y encuentra en el momento de mirar la obra la manifestación de un instante suspendido y único “detrás de la imagen, o más bien en la sutura que la superpone a lo real, detrás de lo representado” (pp. 128-9). La noción de *retombée* puede vincularse con la de resonancia de Lezama. Es un quiebre temporal, un “eco que precede la voz” (p. 145). Díaz entiende la *retombée* como otra noción metodológica del Barroco, como

“método de contemporaneidades (...) Sarduy hace del Barroco un paradigma (...) a partir de la cual se postula una nueva arqueología de lo moderno” (2011, pp. 59-61). En este sentido, el vínculo entre Didi-Huberman y la anacronía barroca aparece esbozado en la tesis doctoral de Díaz<sup>3</sup>. Para Didi-Huberman (2015) la temporalidad de la imagen es la anacronía, nos abre un presente reminiscente que destituye la linealidad cronológica a la manera de la resonancia o la *retombée*, se vuelve necesario ir a *contrapelo de la historia*. Así, la única historia posible es la de la anacronía como malestar o síntoma inherente a la imagen. Lo sintomático surge a partir de la doble paradoja visual y temporal de la imagen: visual en tanto aparición que irrumpe como inconsciente de la representación; temporal porque no emerge en el “tiempo correcto”, sino que persiste como una enfermedad (2015, p. 62). Trabaja el origen en términos benjaminianos, dinámico y presente en cada objeto histórico. Didi-Huberman retoma la supervivencia warburgiana: la aparición es la larga duración de un pasado latente (p. 144). Como en el Barroco, se instala la proliferación incontrolable de la malicia temporal. Esta noción de imagen puede entramarse con el pensamiento sarduyano en el que se problematiza la idea de representación y vacío en relación a aquella fulguración, aparición repentina del inabarcable. El simulacro como anamorfosis puede ponerse en diálogo con Carl Einstein, retomado por Didi-Huberman, en tanto propone una dialéctica de la descomposición de la forma como violencia necesaria y operatoria, dotando de valor a la anamorfosis como fenómeno inductor de éxtasis, como pulverización del espacio antropocéntrico (p. 277). También afirma que ya no se trata de *reproducir* objetos sino de *crearlos* (p. 288), dotando al vacío de productividad. En la imagen, la fulguración lezamiana como encuentro irrepetible y obturado con lo sagrado como irrepresentable, puede leerse también en tanto fenómeno aurático benjaminiano como aparición irrepetible de una lejanía. Me parece también clave poner en juego el carácter insurrecto que Didi-Huberman (2017) sitúa en la imagen, con la noción de contraconquista. La sublevación es la dimensión política de la imagen: a partir de la destrucción puede darse una reelaboración de la historia, el destape de un pasado latente en el presente (2017, p. 158). La transgresión política del Barroco es operación de descentralización y descomposición de la forma, lo cual implica intentar “hacer otra cosa de esa [la revolución] experiencia histórica” (Díaz, 2011, p. 71). El Barroco de Lezama Lima desprende “un fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (1981, 384) y que

---

3. “...lo que se hoy se oye es la voz de Aby Warburg invocada, entre otros, por Georges Didi-Huberman (2000), específicamente, la noción de «anacronismo de las imágenes» como método (reprimido) de la historia del arte; y en el mismo sentido, «la historia de la imaginación humana» warburgiana. Colocado en esa constelación, Lezama puede ser pensado en la línea de los fundadores del anacronismo que Didi-Huberman traza con los nombres de Warburg, Benjamin y Einstein (2015:454)”

avanza sincrético sobre el territorio como el primer americano, situado en los márgenes, reactualizando el origen y desafiando el canon occidental a la manera de *contraconquista*.

## **Leyendo en filigranas. El Barroco como máquina de lectura de las obras**

Para leer una obra desde el barroco latinoamericano es necesaria entonces una operación de desmontaje. La lectura de las novelas de Cabezón Cámara y Sosa Villada se propone como un ejercicio que permita poner en marcha la máquina barroca, evitando entrar en una lectura formal meramente descriptiva y volviendo sobre su apertura hacia las nociones de imagen, tiempo y contraconquista como operaciones descentralizadoras. En las tres novelas aparece el esplendor y la sobreornamentación de sectores populares, que comparten lo erótico y el placer, lo travesti, la orgía y el banquete. La temporalidad es la anacronía, el relato de la memoria, repleta de giros, variaciones temporales y asociaciones libres. La tensión entre Estado unificador y comunidad descentralizadora y polifónica también es constante: en *Las aventuras...* se explicita la reescritura marginal y paródica de la conformación del Estado argentino y sus binomios fundantes durante el siglo XIX; en *La Virgen Cabeza* la amenaza *winca* civilizadora pasa a ser la represión y violencia policial sobre la comunidad autosuficiente, paradisíaca y orgiástica de la villa. Lo mismo ocurre en *Las malas* con la persecución a las trabajadoras sexuales del parque y la amenaza y destrucción de la casa comunitaria de Tía Encarna.

### ***Sobrecarga y yuxtaposición de elementos. Vacío y descentralización***

Las obras manifiestan una “proliferación incontrolada de significantes” (Sarduy, 2011, p. 6). En primer lugar me enfoco en la abundancia de elementos que construyen a las novelas, en aquella sobrecarga que revolotea y brilla en torno a una descentralización general, ya que no hay un epicentro o foco único de sentido sino más bien multiplicidad, entrecruzamiento. Yendo más lejos: la imposición hegemónica y centralizada que recae sobre cuerpos marginalizados aparece destituida, fragmentada. Así sucede en *Las aventuras...*: la China se mezcla con Elizabeth y el gaucho Rosa y en su travesía y posterior encuentro y fusión con los indios, se desafía a través de la multiplicidad el canon centralizador del progreso y del orden que buscaba imperar en la Argentina del siglo XIX. En *La Virgen Cabeza* ocurre algo similar: la vorágine del mercado capitalista se desafía a partir de la organización comunitaria y de la soberanía de alimentación, abundancia posible gracias a la cría de carpas que robaron del Jardín Japonés. Y en la obra de Sosa Villada, la organización y el

apoyo colectivo y en manada de las travestis que viven del trabajo sexual en el parque Sarmiento es fundamental para su supervivencia, en tanto la violencia policial y de ciertos clientes peligrosos o las consecuencias del VIH son una amenaza constante y las travestis suelen morir jóvenes. Este generar manada para sobrevivir, así como la soberanía y autonomía de la vida en comunidad, son puntos de resistencia y descentralización en las obras. Pulverizan el canon estabilizador, resisten a la manera de contraconquista sincrética.

### ***Hiperabundancia y vegetación***

Los espacios en las novelas se erigen desde yuxtaposiciones sensoriales: interpelan desde el color, los cambios de luz, percepciones del tacto u olfato. En *Las aventuras...* el desierto está lejos de ser aquel vacío a civilizar, productivo en tanto ganado y cultivo, como lo describió el discurso modernizador/civilizador. Aparece sobrecargado y superpoblado, rico y dinámico. No es ni unívoco ni pilar estable: tiene vida, tambalea, se disuelve en un “vértigo barroco” (2017, p. 12). El mismo ritmo de la obra toma la forma de la vitalidad y exuberancia natural, lo vegetal es intempestivo, sincrético a la manera de la *indiátide* lezamiana. En “El Fortín” y, finalmente, de manera más explícita en “Tierra adentro”, los sujetos se forman y deforman, se desdibujan en la orgía, se transgrede la economía de lo útil. Las imágenes apelan a lo laberíntico y especular destituyendo el canon unificador, constituyente de subjetividades absolutas. Y la novela termina con la imagen de la comunidad polifónica, sincrética y paradisiaca desvaneciéndose, vislumbre momentáneo que se trasluce en fantasma, oscilando entre hiperabundancia y vacío que oculta pero deja ver su imagen fugaz.

*La Virgen Cabeza* yuxtapone elementos que van de desechos a objetos-ruina del siglo XIX, dibujos, colores, imágenes cristianas, *kitsch* popular, paraíso vegetal, drogas, alcohol y banquetes. Yuxtaposición como collage material y cromático, pero también temporal y sincrético. La entrada de la villa rompe con la hegemonía de casas pudientes, con aquellos hogares-núcleo de las familias bien. La villa está fugada, marginada del canon y así multiplica: como en una pintura en capas, distintos dibujos y colores se superponen en un entramado de sobrecarga figurativa y cromática. En *Las malas*, la casa de Tía Encarna es para las travestis del parque un lugar de protección paradisiaco. Los cuerpos desnudos se pasean por ese caos *germinal*, y las formas de relatarlo apelan a la enumeración de aromas, metamorfosis de los cuerpos y abundancia vegetal. La vegetación avanza sobre la casa a lo largo de la novela, hipersaturada de plantas, silicona, heridas, maquillaje, olor a perfume y transpiración, joyas, mujeres-animales, telenovelas, drogas, alcohol y fiestas. El Parque Sarmiento, epicentro orgiástico de maricas y travestis y fuente de ingresos de la

manada, es otro paraíso del cual hacia el final de la novela se ven expulsadas. El parque de las travestis y la casa de Tía Encarna se clausuran en pos de la presencia institucional estatal y la familia como núcleo centralizador social.

### ***Parodia y artificio***

La polifonía, la mezcla de registros y las deformaciones de otras obras anteriores (veladas o explícitas) toman forma de parodia a lo largo de las obras. El habla criolla o villera se mezcla con mapuche, guaraní, inglés o juegos derivados del idioma, o incluso con castellano medieval. En las tres novelas aparecen obras anteriores, a modo de espejo o modelo deformante ya sea como *cita* o *reminiscencia*. Obras del canon decimonónico como *La refalosa*, *Martín Fierro*, escritos sarmientinos o de la gauchesca se reescriben con distintos registros sociales, y se entremezclan con personajes como Frankenstein u Oliver Twist, el romancero o el Siglo de Oro español, cumbias de Gilda, relatos bíblicos, viajes iniciáticos y lírica grecolatina. El artificio se despliega en las novelas tomando la forma de *sustitución* fálica o sexual en la metamorfosis travesti; de *condensación* como montaje casi onírico del lenguaje o *proliferación* descontrolada de términos.

Leer las novelas desde esta óptica es un procedimiento que habilita pensar una escena barroca en la escritura contemporánea argentina. A través del derroche, la abundancia cromática, yuxtaposiciones de lujo y desechos y juegos de parodia y artificio, las obras despliegan imágenes dialécticas, que revelan aquella fulguración y pregunta por lo originario. La noción de contraconquista/insurrección interpela a lo largo de todas las novelas, de manera desafiante, trágica y cómica. Las obras están cargadas de estímulos sensoriales, barro, desechos y ruina a la manera de collage, lujo y fastuosidad indígena y villera, mezcla de lenguas y de registros “altos” y “bajos”. Esta ornamentación ilimitada aparece como constelación formada en torno a la presencia constante de la muerte, que toma la forma concreta de violencia estatal-social o del fantasma del SIDA.

El vacío se manifiesta en el despliegue y repliegue visual, la pérdida, aquellas imágenes que se vislumbran por su ausencia. La cercanía con la muerte sitúa al lector de cara a experiencias del límite, donde el sujeto y el espacio se pulverizan, como ocurre en la fiesta orgiástica y la liturgia popular. Esto ofrece una apertura para profundizar en la noción de simulacro de Sarduy que tiene como consecuencia la alteración y fragmentación del sujeto, a través del proceso de metamorfosis. A su vez la transgresión a través de la experiencia de lo sagrado entra en convergencia con lo erótico y el éxtasis.

## Simulacro y metamorfosis. Erotismo y éxtasis

### *Simulacro y metamorfosis travesti, animal y vegetal*

En este momento la luz vira sobre lo corporal como metamorfosis travesti o vegetal/ animal y experiencia de éxtasis, donde aparecen tanto el placer orgiástico como el dolor, la violencia y la risa. En cuanto a la metamorfosis travesti como operación de simulacro, Sarduy afirma que lo “travesti confirma que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro (...) no reductible a nada biológico” (1987, p. 58). El vacío operante es entonces la antesala de todas las cosas a partir de lo cual el resto es puesta en escena.

No voy a hablar en términos de identidades trans, por un lado, porque de la mano de las categorías de Sarduy me enfoco en la metamorfosis y autoplástica de los cuerpos como simulacro. Por otro lado, el barroco pulveriza toda afirmación cerrada de sujeto y fragmenta y tensiona lo identitario, a contramarcha de la constitución de subjetividades fijas y absolutas que, bien sabemos, ha sido determinante en el proceso modernizador y sus mecanismos de control. Particularmente la China, ante la mirada e inserción en la comunidad indígena, se constituye como alma doble, inclasificable. Lo travesti ha sido recurrente en el barroco del siglo XX en adelante, que puede ser pensado en clave del despliegue y repliegue del cromatismo y camuflaje animal en términos sarduyanos, o una trasgresión de la economía de lo útil como esfuerzo “puesto en vano”, siguiendo la línea de Bataille.

En las novelas existe el despliegue travesti como sobreornamentación o autoplástica que vuelve a los cuerpos copias paródicas de divas populares kitsch y también deformaciones, bultos que se salen de sí. Tan importante como el despliegue es el repliegue de las protagonistas de las novelas: el pasar inadvertidas, el devenir imperceptibles o volver de su transformación un arma de defensa. La idea de “mujer” en la hegemonía de los medios se lleva al extremo de la exageración, como manera de transgredirla y proponer otras formas de producción, de deformar y descentralizar a la manera barroca: a través de la parodia, la hiperbolización y el claroscuro, la desproporción lumínica, corporal y gestual. Desde el cambio y performatividad de su cuerpo, las travestis desestabilizan en un sustrato aún más profundo: descentralizan en la medida en que, con su gestualidad y los cortes y agregados que surcan sus cuerpos, descubren cómo toda corporalidad, travesti o no, es en realidad una puesta en escena y modificación autoplástica. La exuberancia y sobrecarga de los cuerpos travestis descubre titilante un misterio, un vacío primero e inicial que está emparentado con el mal y el horror. En palabras de Einstein: se trata de la deformación, la destrucción de la forma. Estos procesos metamórficos no copian objetos sino que los

crean. En este sentido, Didi-Huberman declara que la imagen-síntoma da al mal toda la “intensidad plástica” de su desmesura (2015, p. 180), la malicia de la imagen se manifiesta en el montaje.

La metamorfosis en las novelas es también animal y vegetal: la naturaleza arrasadora de la *indiátide* no es paisaje que invita a la contemplación bucólica, sino que las fronteras entre la naturaleza y lo humano se desdibujan. En *Las aventuras...*, durante la fiesta orgiástica de toma de hongos, los cuerpos se funden unos con otros y se vuelven pacú, potra alazana, laguna, sapo, mora. En *La virgen...* la comunidad sobrevive gracias a la cría de carpas y la villa se torna edénica. En *Las malas* llega a ser indistinguible la vegetación de la casa de Tía Encarna, y parte de la “manada” (p. 17) son María, mujer-pájara y figura virginal, y Natalí, mujer travesti-lobizona que con sus transformaciones marca el “ciclo” de las travestis. Al visibilizar estos juegos cambiantes del cuerpo y su imagen, a modo de desmontaje, podemos ver su funcionamiento como dispositivos descentralizadores, que rompen y fragmentan las nociones aparentemente cerradas y unívocas de género y sujeto. El cuerpo y el yo pueden tomar varias formas, dispersarse y desbordarse en la comunidad como sucede en la orgía o en el devenir animal o vegetal. Al mismo tiempo, aquel *horror vacui* se deja vislumbrar entre los adornos, ya sea a la manera del vacío inicial que devela lo travesti, o a través de la presencia de la muerte.

### ***Místicos, extáticos o borrachos***

Ya vimos cómo lo sexual, el *lenguaje demente* y la ornamentación como derroche transgreden la economía de lo útil. Me gustaría, antes de seguir, detenerme un poco más en el pensamiento de Bataille. Sitúa la actividad sexual no como reproducción utilitaria de la especie sino como placer y erotismo. Es decir, no tanto del lado de la creación de una vida sino más bien cercano al vértigo de la muerte, del llanto y la risa como experiencias del límite. Para él, es el hombre de Neanderthal quien da el paso clave que representa el alejamiento de lo animal cuando produce herramientas, es decir trabaja en el sentido de producir para lo útil, toma el nombre de *homo faber*. Sin embargo, el otro aspecto central de lo que forma al ser humano es la contracara constitutiva del trabajo: la búsqueda de placer, el juego, el ritual, el arte, la risa. Un esfuerzo sin un fin utilitario más que el juego mismo o el placer. Establece como inicio la conciencia de la muerte como consolidadora del ser humano como tal, a través de ritos y entierros. Un signo manifiesto de aquello son las pinturas en las cavernas que tienen un asentamiento sobre lo real, como la caza, pero presentan figuras animales antropomorfas, con pene erecto y en experiencias de muerte o cercanas a ella, como ocurre en la pintura de la cueva de Lascaux, donde aparece la figura de

un chamán moribundo con cabeza de pájaro y en erección, haciéndole frente a un bisonte también herido de muerte. Ante esta imagen, se abre el enigma del erotismo y su vínculo con la muerte, cuya solución es imposible de encontrar: el gesto que debe seguirle es el de habitar el misterio, lo inaccesible. Lo erótico se vincula además con experiencias litúrgicas, como las orgías y los sacrificios en el culto popular a Dionisio y también como prohibición. La prohibición genera el efecto contrario al conferir a lo erótico un valor y placer especial, como ocurre en las fiestas o carnavales que son el momento de la transgresión, a la que se le otorga así un carácter divino. Sarduy retoma esta obra de Bataille y afirma “...el sentido del erotismo escapa a quien no vea en él un sentido religioso” (1987, p. 234). Para Didi-Huberman, retomando a Einstein, la obra de arte es “«depositaria de fuerzas», a veces positivas o negativas, sexuales y mortíferas” (2015, p. 287).

En las novelas, las experiencias orgiásticas estallan como alegría popular y fiesta desbordante. Perlongher afirma “Al revés de considerar el Carnaval como una mera inversión de lo establecido, es preciso verlo como una manifestación de toda una estrategia diferente de producción de deseo, que (...) escande y perturba constantemente el tejido social” (2008, p. 60). En la celebración erótica tierra adentro, en los bailes y encuentros sexuales de *La Virgen Cabeza* y en los festejos navideños de *Las malas*, lo orgiástico se vincula a la experiencia de lo sagrado. El éxtasis en las novelas es un placer asociado a lo insoportable, lo doloroso y lo cómico. A aquello que puede vislumbrarse en el momento del goce, para luego tener que apartar la mirada inmediatamente. Se revela, abrupto y fugaz, el fogonazo de lo originario como vislumbre, pérdida y misterio. Sin embargo, lo religioso no sólo alude a la parodia cristiana, sino también a un misticismo sincrético de rasgos indígenas, como ocurre en la toma de hongos o en las ceremonias realizadas por Machi, la travesti-chamana de *Las malas*.

La metamorfosis se propone como imposibilidad de pensar en términos absolutos: el gesto de multiplicación barroca desestabiliza el canon, fragmenta la aparente unidad del sujeto. El cuerpo, en su exceso y desfiguración es el único intermediario posible para llegar al éxtasis. Y al mismo tiempo, esos cuerpos villeros, indígenas y travestis son marginalizados, necesariamente rechazados para que la hegemonía pueda constituirse como tal. En su desborde, en la descentralización y fragmentación del sujeto, en su actividad puesta al servicio del derroche en fiestas orgiásticas y rituales, es donde está el gesto de levantamiento. Este levantamiento no es posible sin el elemento cómico, la hiperbolización de lo glamoroso o la deformación del discurso hegemónico. En el barroco la parodia del canon, la intervención a veces casi grotesca del propio cuerpo, funciona también como contraconquista.

## Aproximaciones finales

Las novelas revelan una operación desestabilizadora que, anacrónica, hace eco en el mecanismo de descentralización fundante del Barroco en América. En este breve recorrido pudimos ver esta descentralización en tanto multiplicidad de sentidos, imposibilidad de un discurso absoluto, pulverización del canon hegemónico para crear focos múltiples de significación. Este mecanismo me llevó a profundizar en las categorías de Didi-Huberman y Lezama que proponen una fulguración, una aproximación a un inaccesible. Esta experiencia del límite, asociada al erotismo, la muerte y lo sagrado, me condujo hacia la obra de Bataille, que Sarduy retoma en su obra y que puede ponerse en juego con las nociones propuestas por Didi-Huberman en torno a la imagen. El Barroco abre una temporalidad contraria a toda linealidad cronológica, que se revela a partir de la imagen y que sostiene un permanente gesto insurrecto, una reemergencia recurrente, reminiscente, de la contraconquista americana.

## Bibliografía

- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Díaz, V. (2010) "Viaje e invención de América Latina. Entre el pop y el neobarroco". Buenos Aires/Río de Janeiro: *Revista Grumo*.
- Díaz, V. (2012) "Mapa del Imperio. Néstor Perlongher y el barroco" Buenos Aires: *Revista la Biblioteca*.
- Díaz, V. (2015) *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Díaz, V. (2016) "Walter Benjamin. La actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filología". *Filología*. Buenos Aires: UBA.
- Díaz, V. (2017) *Episodios críticos de la modernidad latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero. Eduntref.
- Díaz, V. (2019) "Todas las crisis, un concepto: las artes en la encrucijada". Buenos Aires: Chuy, *Revista de estudios latinoamericanos*.
- Didi-Huberman, G. (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2017) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires, 2017.
- Didi-Huberman, G. (2017) *Insurrecciones*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; 1<sup>er</sup> edición.

- Lezama Lima, J. (1981) "Analecta del reloj". *El reino de la imagen*. Caracas, Venezuela: Ed. Julio Ortega. Biblioteca Ayacucho, pp. 218-235.
- Lezama Lima, J. (1981) "La cantidad hechizada". *El reino de la imagen*. Caracas, Venezuela: Ed. Julio Ortega. Biblioteca Ayacucho, pp. 313-355.
- Lezama Lima, J. (1981) "La imagen histórica". *El reino de la imagen*. Caracas, Venezuela: Ed. Julio Ortega. Biblioteca Ayacucho, pp. 327-333.
- Lezama Lima, J. (1981) "La curiosidad barroca". *El reino de la imagen*. Caracas, Venezuela: Ed. Julio Ortega. Biblioteca Ayacucho, pp. 384-399.
- Perlongher, N. (1997) *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Santucci, S. F. (2016) *Relaciones entre la poesía y pintura en el neobarroco. El caso de Severo Sarduy*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Córdoba.
- Sarduy, S. (2011). *El Barroco y el Neobarroco*. Apostillas por Díaz, V. Editorial El cuenco de plata. Buenos Aires.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sarduy, S. (2000). *Antología*. México, D. F. Fondo de cultura económica.
- Sosa Villada, C. (2019) *Las malas*. Tusquets editores. Buenos Aires.