

De desbordes y multiplicaciones: aproximación a las prácticas transformistas contemporáneas de Buenos Aires desde lo barroco

TRUPIA, Agustina / CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE) - agustinatrupia@gmail.com

Tipo de trabajo: conferencia

» *Palabras claves: Barroco – Neobarroco – transformismo*

El barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso
Néstor Perlongher

» **Resumen**

En este trabajo, busco explorar las posibles consideraciones que pueden hacerse de las prácticas transformistas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en la década de 2010 en tanto poéticas ligadas a elementos barrocos. Me interesa estudiar las vinculaciones que pueden plantearse entre los conceptos de “barroco” (Severo Sarduy), “neobarroco” (Severo Sarduy) y “neobarroso” (Néstor Perlongher), y dichas manifestaciones. Para esto, busco proponer un abordaje de estas prácticas a partir de la caja de herramientas epistemológicas ofrecidas por ese conjunto de conceptos.

En las prácticas transformistas, los procedimientos característicos son los ligados a la puesta en escena de materiales identitarios que complejizan la concepción cerrada y única de la identidad de los artistas; los procedimientos vinculados a la acumulación y lo *camp* de los cuales da cuenta la utilización de la máscara móvil y adherida al cuerpo a partir del maquillaje principalmente; y el uso de relaciones intertextuales. Estos procedimientos, que pueden ser pensados como una estética del desborde y de la multiplicación, acercan a las prácticas transformistas a lo barroco. Estos elementos funcionan como estrategias de desorganización de la matriz heterosexual y cisexista, y complejizan los modos en que pueden ser aprehendidas desde la teatrología.

> **Los transformismos desde lo barroco**

Este trabajo se presenta en el marco de la investigación que vengo realizando desde mediados de 2019. En el doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires, abordo las prácticas realizadas por artistas transformistas en la década de 2010 en la ciudad de Buenos Aires. La investigación es desarrollada con una beca doctoral otorgada por Conicet y está radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En este tiempo, fui reconstruyendo la cartografía de prácticas transformistas de aquellos años: rearmé un mapa ligado a los principales espacios en los cuales se presentaban los artistas, los estilos de transformismos que hubo y las características que tenían esos eventos festivos en los cuales se hacían las manifestaciones artísticas. Asimismo, vengo pensando en torno a las figuras de los espectadores y a la posibilidad de incluir a dichas prácticas en una genealogía mayor que las ponga en relación con otros espacios como los carnavales o la escena *underground* de la década del ochenta. También me encuentro explorando los modos en que la matriz heterocisnormativa puede ser cuestionada y desafiada a partir de las prácticas *drag*.

En esta oportunidad, me interesa abordar los principales procedimientos que se encuentran en las prácticas transformistas. ¿Qué tipo de procedimientos escénicos son utilizados en los transformismos? ¿Cuáles de ellos son los que más se repitieron y les dieron identidad a las prácticas para poder ser identificadas como tales? Para comenzar, propongo que, en las prácticas transformistas, los procedimientos característicos son los ligados a la puesta en escena de materiales identitarios que complejizan la concepción cerrada y única de la identidad de los artistas; los procedimientos vinculados a la acumulación y lo *camp* de los cuales da cuenta la utilización de la máscara móvil y adherida al cuerpo a partir del maquillaje principalmente; y el uso de relaciones intertextuales. Estos procedimientos, que pueden ser pensados como una estética del desborde y de la multiplicación, acercan a las prácticas transformistas a lo barroco. Para realizar esta exploración voy a centrarme en los modos en que Severo Sarduy pensó al Barroco y al Neobarroco en Latinoamérica, y en las rearticulaciones conceptuales que planteó Néstor Perlongher cuando propuso el concepto de “neobarroso”.

Mi intención es tomar dichos conceptos y emplearlos al modo de una caja de herramientas que me permita hacer un análisis de los procedimientos centrales de las prácticas transformistas. De ninguna manera busco forzar las prácticas de teatro liminal para incluirlas como una corriente del Barroco, sino que hay elementos que presentan que pueden ser abordados como cercanos a lo barroco. Incluso, como podremos ir viendo, se puede postular una ampliación de las concepciones barrocas a partir del tipo de abordaje que haré de las prácticas transformistas. Me interesa pensar estas cuestiones en relación también con los estudios de género, dado que hay aspectos del desborde y de las multiplicaciones que producen modos de comprender la identidad y expresión de género por fuera de la organización sexo-género binaria reinante.

> **Máquina lectora neobarroca**

En la década del treinta, Eugenio d'Ors postula “lo barroco” y desliga, de este modo, al Barroco de una época (que sería el siglo XVII) y de una serie de autores y obras, tal como plantea Valentín Díaz (Sarduy, 2011). D'Ors (1993) busca demostrar que la historia humana puede ser comprendida de otro modo que no sea una sucesión cronológica y, para dar cuenta del eterno retorno del Barroco, toma el vocablo griego *eón*. Según el autor, para los alejandrinos, significaba “una categoría que, a pesar de su carácter metafísico [...], tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia” (p. 63). En el *eón*, “lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes” (d'Ors, 1993, p. 64). El autor utiliza esta noción para hablar de lo barroco en tanto idea-acontecimiento que constituye una manifestación poliforma en la cual podemos distinguir la presencia de un denominador común y la revelación de una cierta constante humana (d'Ors, 1993, p. 64). A su vez, menciona lo barroco como algo que “puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente” (p. 74).

En este punto, siguiendo a Yamila Volnovich, de manera similar, Severo Sarduy postuló “cómo el alcance semántico del término [Barroco] rebasa los límites de su sintagma histórico y permite dar cuenta de otros momentos socio-históricos” (s.f., p. 1). Esto lo hace el autor a partir del concepto de “*retombee*”, el cual libera al Barroco de su anclaje histórico. Sarduy en su “poema-definición”, como se refiere a él Valentín Díaz (Sarduy, 2011), al comienzo de *Barroco*, postula: “*retombee*: causalidad anacrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (1999, p. 1196). A continuación, al comenzar con su texto, menciona, en relación con la *retombee*, que la resonancia de los “modelos [científicos] se escucha sin noción de contigüidad ni de casualidad: en esta cámara, a veces el eco precede la voz” (1974, p. 13). Agrego una cuestión más, planteada por Sarduy, en torno a esto en 1987 en *Nueva estabilidad*, “*retombee* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden develarse análogos (1999, p. 1370).

Ligado a esto, Valentín Díaz propone que el Neobarroco que postula Sarduy funciona como una máquina de lectura y que “es, más allá de los procedimientos de los que se vale en cada etapa, una máquina de re-inversión del presente” (Sarduy, 2011, p. 53). Me interesa retomar esta idea de Díaz para comprender al Neobarroco como una máquina lectora desde la cual poder observar y formularle preguntas al tiempo presente, más que como una poética. Entre esta noción y la idea de la *retombee* es que me adentro a analizar ciertos procedimientos que se encuentran en las prácticas transformistas de Buenos Aires realizadas en la década de 2010 en espacios como las fiestas Turbo, Trabestia Drag Club, Namunkurá, y Carrera de reyes desde una lectura barroca.

› **Procedimientos centrales en los transformismos**

En las prácticas transformistas, a las cuales considero, desde las bases epistemológicas y metodológicas ofrecidas por la Filosofía del teatro, como acontecimientos de teatro liminal, suelen repetirse una serie de procedimientos. Es menester recordar, en este punto, que dichas prácticas son organizadas en torno a la centralidad del cuerpo de les artistas. Es sobre el cuerpo que operan las transformaciones necesarias, el montaje, para llevar adelante una persona *drag* que será luego mostrada frente a les espectadores festivos. De esta misma forma, el cuerpo es central al punto de que a donde vaya esa persona montada, irá el acontecimiento que excede la instancia escénica.

Uno de los procedimientos transformistas centrales tiene que ver con la puesta en escena de una identidad que difiere de la identidad cotidiana de le artista, pero que se vuelve parte, de alguna manera, de la misma. Se monta una persona *drag* a partir de la utilización de elementos de maquillaje, ropa, prótesis y demás elementos que puedan adherirse al cuerpo. Esta identidad posee un nombre *drag* como puede ser “Armando A. Bruno” o “Le Brujx”, por dar dos ejemplos. Esos nombres son sostenidos en todas las presentaciones y por más de que haya variaciones en el truco, es decir, en el modo de vestir y en la idea detrás de cada elección de elementos, hay cierta repetición en el estilo que permite que se reconozca a la persona *drag*. Esta identidad es aludida por les artistas para hablar de sí mismos por fuera de las instancias escénicas: al no estar montades hablan de sí por medio del nombre *drag* o incluso reconocen que hay una parte de su identidad que se desarrolla por medio de la personalidad de la persona *drag*. Incluso se presenta, en muchos casos, un juego en torno a la variabilidad de los pronombres personales que se usan cuando no están montades.

Este procedimiento de elaboración de la práctica transformista a partir de la puesta en escena de materiales identitarios las acercan a lo que Farneda denomina “prácticas de sí” en tanto pueden ser pensadas como “constitución de un terreno no clausurado, de experimentación sin sujeto y sin objeto, [...] terreno de variación continua de los procesos de subjetivación” (2014, p. 198). Siguiendo las ideas del autor, en las prácticas transformistas, habría una inscripción del sí mismo en una trama ampliada de territorios de existencia. Lo distintivo es que el sí mismo que se inscribe en las prácticas transformistas se complejiza y multiplica al poseer un nombre y una apariencia corporal completamente diferente, al borde de la imposibilidad de reconocimiento al menos a simple vista, si se lo compara con le artista cuando no está montado.

Estos mecanismos problematizan la noción de la identidad como cerrada y única. Se acercan a la artificialización que concibe Sarduy como uno de los elementos centrales de las obras barrocas. El autor postula que “el festín barroco nos parece [...] con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio” (2011, p. 8). En las prácticas

transformistas, la construcción de la persona *drag* y la transformación corporal están sostenidas completamente sobre el artificio. La modificación de los rasgos faciales como de la apariencia corporal en su totalidad está elaborada a partir de la utilización de elementos que transforman y esconden aquellos rasgos cotidianos. Incluso en estas prácticas el virtuosismo de les artistas y el disfrute por parte de les espectadores están sostenidos en base al conocimiento que se tiene de que aquello que se ve (la persona montada) es completamente diferente a la persona en su vida cotidiana. Sobre ese pasaje de transformación, de metamorfosis, de cambio es que se sostiene la fascinación que producen las prácticas transformistas. El artificio absoluto ubica a las prácticas *drag* como una construcción completamente diferente que se sostiene en el mismo cuerpo de le artista.

En relación con esto último, Sarduy plantea que “todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo ‘desperdicio’ veremos que no por azar es erótico” (2011, p. 11). La noción del transformismo como hipérbole puede ser sostenida a partir de otro procedimiento que aparece como central que es la acumulación. En las prácticas, suele operar una transformación corporal y una constitución identitaria a partir de la suma de objetos que se adhieren al cuerpo. La exploración en torno a la expresión de género que se produce en las prácticas transformistas está sostenida por la acumulación de elementos que funcionan como capas que ocultan el cuerpo. Incluso en aquellas prácticas, como las de Lest Skeleton, que producen una persona *drag* en torno a lo fantástico y lo monstruoso alejándose de las expresiones comprendidas como femeninas o masculinas, aparece una constitución a partir de la multiplicación de elementos que revisten el cuerpo. Independientemente de la cantidad de elementos que cubra el cuerpo (dado que muchas veces no son tantos y se presenta el cuerpo más bien desnudo), también se halla una acumulación en cuanto al número de conceptos que atraviesan el truco.

El maquillaje, que funciona como una máscara móvil que modifica completamente el rostro de les artistas, es un claro ejemplo del procedimiento de acumulación. De hecho, el maquillaje, en las prácticas transformistas, se vuelve opaco y se señala a sí mismo. En este sentido, se diferencia de las normas del buen gusto que postulan una utilización del maquillaje que se disimule y modifique el rostro, pero sin notarse, actuando de manera casi transparente. En las prácticas *drag*, es el maquillaje el que se señala a sí mismo y el que funciona como un procedimiento de acumulación y de ocultamiento.

En vinculación con esto, Sarduy postula, en la década del setenta, la idea de que “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración tacaña de los bienes” (1974, p. 99). En los modos en que se utiliza el maquillaje en las prácticas transformistas, aparece esta noción ligada a la superabundancia y el desperdicio que operan en el sentido contrario a las lógicas burguesas. Aparece la idea del derroche, de la exageración, de la ostentación de creatividad y del exceso con la función de generar placer tanto en le artista que lo lleva como en les espectadores. Otra finalidad tiene que ver con la desobediencia de las normas de género: hay un placer producido a partir de la exageración con la cual se

contrarían los supuestos de qué se debe utilizar por autopercibirse con determinada identidad de género. Asimismo, hay un goce y un descentramiento producido por les artistas, como Lest Skeleton, Pappy u Orkgotik, que producen corporalidades que se alejan de cualquier posibilidad de ser categorizadas por medio de la deformación y monstruosidad que ofrecen. En esto, resuenan las ideas de Sarduy cuando piensa el Barroco en relación con el “juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (1974, p. 101).

Este modo de describir las prácticas transformistas las acerca a la concepción de “*camp*” tal como lo trabajó Susan Sontag (2005) en la década del sesenta. La autora plantea lo *camp* como “una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. [...] La manera *camp* no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización” (p. 357). Al trabajar lo *camp* como el amor por lo exagerado y como artificio puro, se acerca a las prácticas transformistas dado que estas están completamente montadas a partir de la utilización de elementos que llaman la atención sobre sí mismos. En palabras de Giulia Colaizzi (2007), “un objeto es *camp* porque, de alguna manera, se refiere a sí mismo en términos de alteridad, nos transmite un sentido de transformación [...], trasciende, y nos hace trascender la ‘coseidad’ de la cosa” (p. 128). Y agrega que “en el *camp* la realidad está presente como signo, como significante puro, un significante cogido en y por el torbellino de la re-significación y de la re-contextualización” (p. 128).

La Filosofía del Teatro postula que “el teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes” (Dubatti, 2010, p. 28). Con lo cual, aunque, desde esta rama de la teatrología, se abordan los acontecimientos teatrales entendiéndolos en su praxis y en tanto entes vivientes, alejados de los presupuestos semióticos, me gustaría detenerme un momento en una cuestión que permite generar un puente entre lo propuesto en torno al *camp* por Colaizzi y lo postulado en torno al Barroco por Sarduy. Es estimulante observar lo trabajado por Sarduy en torno a lo que sucede con los significantes en obras literarias o pictóricas a modo de metáfora para comprender las prácticas transformistas (dado que de ninguna manera busco formular una interpretación semiótica de dichas prácticas).

Sarduy (1974) propone que:

la elipsis arma el terreno, el suelo del barroco, no solo en su aplicación mecánica [...] – supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa–, sino en su registro más amplio: supresión, en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe luz abruptamente. (p. 67)

Es así como, cuando el autor trabaja con uno de los mecanismos de la artificialización, propone que la proliferación consiste en “obliterrar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, [...] sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura [...] podemos inferirlo”

(2011, p. 11). Esto se relaciona con la idea que proponía Colaizzi de comprender lo *camp* en tanto significante puro. Y ambas concepciones ofrecen herramientas para interpretar las prácticas transformistas. En ellas, la acumulación de elementos sobre el cuerpo de les artistas genera múltiples interpretaciones y comprensiones posibles de esa persona *drag* a la vez que distancia, distorsiona los rasgos cotidianos de le artista. El hecho de que la persona *drag* que se conforma prevalezca incluso cuando no se está montade o cuando se está montade, pero no se está sobre el escenario produce una proliferación de instancias que oculta la noción de una identidad que pueda ser concebida sin el transformismo. Las prácticas *drag* y todos los elementos que estas conllevan se vuelven parte de les artistas incluso cuando no están presentes en su cuerpo. Tal como piensa Sarduy al Barroco, también en estas prácticas, habría algo elidido, “algo potencialmente perdido para siempre” (Sarduy, 2011, p. 56).

El juego de espejos, de multiplicaciones, de sobrecarga de elementos de vestuario, maquillaje, prótesis y comportamientos que hace a la persona *drag* escamotea la identidad cotidiana de le artista. De este modo, el exceso de ornamentación en las prácticas transformistas genera un impacto visual que, en general, obstruye la posibilidad de comprender la totalidad de aquello que se ve, al menos en los términos propios del sistema sexo-género binario y del cissexismo. Pareciera ser que se requiere de otros conceptos, de otros modos de entendimiento o de una comprensión que pase por la carne para poder abarcar esas identidades *drag*. En estrecha vinculación con estas ideas, Fernanda Carvajal y Fernando Davis (2019) plantean que “el barroco opera saturando el lenguaje *comunicativo*, traicionando su función utilitaria por proliferación e inflación de significantes, invistiendo la lengua de una contorsión pulsional, erótica” (p. 182).

Otro de los procedimientos utilizados en la gran mayoría de las prácticas transformistas es la proliferación de vínculos intertextuales con elementos propios de la cultura, en general, y de la historia sexo-género disidente y de la cultura pop, en particular. Esto puede ponerse en relación con los acercamientos que Perlongher (1997) esboza entre el Barroco, el *camp* y lo gay cuando plantea que es el propio Sarduy quien, estando en Buenos Aires, equipara esos términos junto con *kitsch* (p. 116). Estas relaciones intertextuales, en los acontecimientos del teatro liminal, a veces aparecen más cercanas a lo que sería una cita textual, en tanto se toman elementos que remiten a un determinado movimiento o personaje. Otras implementaciones son más cercanas a la reminiscencia, dado que sufren modificaciones y las ideas anteriores son utilizadas más bien como inspiración y luego alteradas en las prácticas transformistas. Es habitual encontrar fantasías inspiradas en personas conocidas, ya sean del mundo del arte o de la cultura, o inspiraciones en movimientos artísticos. Por mencionar algunos ejemplos, en Carrera de reyes, al realizar las prácticas *drag king*, es habitual que se trabaje la fantasía y el truco a partir de figuras de masculinidades hegemónicas para poder desde allí cuestionarlas. Armando A. Bruno realizó, en una de las ediciones de Carrera de reyes, un número de fonomímica a partir de la figura de Sandro. Por otra parte, el estilo general de Le Brujx estaba inspirado en el punk y la desobediencia y, en muchas ocasiones, tomaba como referente a Marilyn Manson.

Santamaría, por su parte, trabaja con la inspiración que procedía del mundo del cine hollywoodense y de sus grandes estrellas. En ocasiones, la referencia visible era Marilyn Monroe. Asimismo, las fiestas que se realizaron en la década de 2010 poseían, en la mayoría de los casos, una fantasía que funcionaba como consigna para montarse. En Trabestia, hubo fantasías que se propusieron que trabajaban con el intertexto de la cultura japonesa y del *club kids*. Por su parte, Carrera de reyes propuso fantasías ligadas al apocalipsis, al verano, al invierno, a la fiesta, entre otras.

Junto con esto, hay todo otro conjunto de referencias intertextuales que se establecen en las prácticas transformistas y que están vinculadas con las concepciones de feminidad y masculinidad que se involucran en muchas de las personas *drag*. Hay un conjunto de prácticas que trabajan en torno a estas ideas para conformar una persona *drag* que sea cercana a las concepciones de masculinidad o feminidad que se tienen culturalmente. Por lo tanto, estas retoman aquellas prendas de ropa, modos de maquillarse y peinarse, maneras de moverse y de gesticular que son decodificadas en nuestra sociedad como propias de las feminidades o de las masculinidades.

Esta cuestión de la intrínseca relación entre transformismos y vínculos intertextuales puede ser observada desde la máquina de mirar que ofrecen el Barroco y el Neobarroco de Sarduy. El autor plantea que, en el lenguaje barroco, “la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego” (1974, p. 52). Una vez más, los procedimientos que se utilizan en las prácticas transformistas producen un empañamiento de una idea central y única que pueda establecerse como el centro. Se produce una multiplicación de los sentidos e interpretaciones posibles. Confluyen en ellas las referencias intertextuales, muchas veces provenientes del hemisferio norte, que son reconfiguradas al entrar en diálogo con los cuerpos sexo-género disidentes en el cono sur. Tampoco habría un centro al que se podría acceder con certeza, sino una disipación de estímulos que funcionaban en diferentes sentidos según lo que cada persona que asiste a las fiestas pueda interpretar a partir de sus conocimientos. Se suma a esto el hecho de que cada espectador puede acceder, en muchas oportunidades, a ver solo fragmentos del cuerpo de le artista dadas las condiciones de expectación en movimiento en un espacio con luces más bien tenues y donde circula el consumo de sustancias lo cual vuelve aún más difusa la posibilidad de ver con claridad.

Quisiera detenerme por un momento en un elemento sumamente habitual en las prácticas transformistas de la segunda década del siglo XXI que, si bien no es un procedimiento escénico, constituye la identidad de esas prácticas. Me refiero a los números de fonomímica que son parte de los encuentros festivos que se realizan. En ellos, les artistas *drag* mueven sus labios haciendo de cuenta que, de sus bocas, se emiten las palabras que se escuchan en la canción. Al igual que lo que planteé antes con la práctica transformista, acá también la fascinación está vinculada a que los espectadores saben que quien parece cantar no lo está haciendo y el virtuosismo está relacionado a poder simular lo mejor posible que esas palabras emanen de

ese cuerpo. Habitualmente, en las prácticas que se componen identidades cercanas a la feminidad, se utilizan canciones de mujeres cisgénero y, en las que trabajan alrededor de la masculinidad, se usan canciones de varones cis. Las voces propias de les artistas son raramente escuchadas, salvo por los momentos en que algune de elles conduce el evento y habla con el micrófono. Salvo por esto, las características propias de la fiesta y la nocturnidad hacen que no sean oídas.

Lo que resulta interesante de esto es que el único modo que tenemos de acceder a la voz de les artistas en los números de fonomímica es por medio de aquella otra voz que se escucha y que parece salir del cuerpo de le artista. Hay una imposibilidad de tener acceso a esa voz que constituye al sujeto, salvo por medio de una voz otra que se vuelve parte de ese cuerpo. Resuena en esto la imagen de la elipse que propone Sarduy como emblemática del Barroco, por medio de la cual se duplican los centros: habría una voz ausente, elidida, pero que es reemplazada en el instante por una voz otra que remite y termina de conformar la persona *drag*. De este modo, el sujeto se des-sitúa y la múltiple emisión de voces niega toda unidad. En el planteo especular de voces que remiten unas a otras, hallo una imposibilidad de tener acceso a lo elidido. En la fonomímica, una voz que canta remite a otra que, en definitiva, no aparece, sino a través de la canción.

Néstor Perlongher (1997) plantea el neologismo de “neobarroso”¹ para referirse a las producciones poéticas del Río de la Plata tomando la imagen del barro y aguas lodosas que allí se encuentran. Dice “el neobarroco [...] se vuelve fervientemente “neobarroso” en su descenso a las márgenes del Plata [...] tropezando en el barro de su estuario” (p. 115). Tal como lo explican Carvajal y Davis (2019), el neobarroso para Perlongher constituyó “un barroco plebeyo, un barroco de trinchera, de barro [...], una escritura minoritaria que apuntó a rescatar las refulgencias íntimas, menores, de la lengua” (p. 183). Esta idea de pensar en término de neobarrosas a aquellas producciones poéticas que surgen desde los márgenes, a contrapelo de las normativas, en tanto devenires minoritarios y desobedientes es estimulante para pensar las prácticas transformistas. Estas pueden ser vistas como estrategias políticas frente a la matriz heterocisexista. Son modos de contraproducción en lo que hace a las nociones en torno al género y en cuanto a las posibilidades de existencia que poseen determinadas identidades. El montaje, la multiplicación, el descentramiento las vuelven esquivas de cualquier intento de clasificación que sofoque su potencial disruptivo. Sus constantes metamorfosis las vuelve huidizas. En estas prácticas, las máscaras no aparecen solo como construcciones móviles constituidas a partir del maquillaje o de prótesis que se adhieren a la piel, sino que las propias mutaciones de los estilos de transformismo hacen que se escondan a sí mismas ante los ojos de las instituciones. Su capacidad transformadora las aleja de las posibilidades clasificatorias anquilosadas y su evaporización en diversos estilos y espacios las hace más potentes en tanto se vuelven inagotables e inatrapables.

¹ Sarduy ya elaboraba un campo semántico ligado a lo fangoso cuando pensaba los orígenes de lo barroco en los siguientes términos: “nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de *barro*” (2011, p. 6).

> ***Palabras finales: poéticas del desborde***

Teniendo en mente el no casual acercamiento de escritores como Néstor Perlongher o Pedro Lemebel al mundo referencial que implica el Barroco y sus derivas a lo largo de las décadas, pienso que las vinculaciones entre las prácticas transformistas y el Neobarroco son posibles por la misma forma que tiene este último. Es decir, la ambigüedad, lo cambiante, lo erótico, el juego, lo sucio, lo descentrado, la contraproducción, lo escurridizo, lo múltiple son, entre muchas otras asociaciones pensables, algunas de las características del Neobarroco en Latinoamérica y en la zona del Río de la Plata. Y, a su vez, muchas de estas nociones se relacionan directamente con las identidades sexo-género disidentes, en general, y con las prácticas transformistas, en particular.

Al modo de un diagrama de conjunto, en el cual dos círculos o dos universos referenciales se entrecruzan, podría pensarse que comparten el carácter móvil, escurridizo, irreverente, erótico, lúdico. Tanto en Neobarroco como las prácticas transformistas producen tajos en los sistemas impuestos –ya sean estéticos o ligados a la matriz heterocisexista. Agrietan los andamiajes para que se filtren otros flujos de sentido que erosionan lo establecido. Con esto no quiero decir que las prácticas transformistas puedan ser consideradas poéticas neobarrocas o neobarrosas. Proclamar esto sería replicar un intento en vano –de esos que ya sabemos que no resultan– de encasillar y domesticar prácticas que se presentan como multiformes y cambiantes. Con este trabajo, busqué demostrar que hay procedimientos centrales en las prácticas transformistas que pueden prestarse a la máquina de lectura que desarrolló Sarduy. Son procedimientos que pueden ser observados desde los lentes barrocos y pensados como algún tipo de pervivencia de una genealogía barroca.

Lo planteado acá busca ser una opción de análisis posible, una de las máscaras, de las pieles, de las fantasías que ofrecen los transformismos. Si algo queda claro, luego de evaluar los procedimientos principales sobre los que se sostiene el *drag*, es que esta lectura desde lo barroco es uno de los modos de mirarlo. Como si insertáramos una masa en un molde y esta chorreara, desbordara, enchastrara hacia afuera todo aquello que no encaja. Celebro ese exceso y esa irreverencia. Después de todo, es ahí, en lo que no encaja, en lo que se presenta a contrapelo de las normas, en lo que sobrepasa, que se encuentra la particularidad de los transformismos.

Bibliografía

- Carvajal, F. y Davis, F. (2019). La inflación barroca. Contraproductivizaciones neobarrocas en Néstor Perlongher y Pedro Lemebel. En M. López Seoane (Comp.), *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades* (pp. 177-212). Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Colaizzi, G. (2007). *Drag y camp: escritura del cuerpo y producción de sentido*. En *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (pp. 123-140). Editorial Biblioteca Nueva.
- D'Ors, E. (1993). La querrela de lo barroco en Pontigny. En *Lo Barroco* (pp. 57-100). Tecnos.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires* [tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Colihue.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco. Apostillas por Valentín Díaz*. El cuenco de plata.
- (1975). *Barroco*. Editorial Sudamericana.
- Sontag, S. (2005 [1961]). Notas sobre lo *camp*. En *Contra la interpretación* (pp. 355-376). Alfaguara.
- Volnovich, Y. (s.f.). *Barroco y género: el problema de la representación en Calderón de P. P. Pasolini*. Comunicación de la cátedra de Estética y Teorías Teatrales de la UBA.