

Travestismo y barroco en la producción horizontal de conocimiento en la literatura y las artes de Latinoamérica

Cuitláhuac Moreno

■ Doi: 10.54871/ca26ir11

La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.

(Severo Sarduy, *Cobra*)

Aterrados por el escándalo, sin entender mucho la sigla gay con nuestra cabeza indígena. Acaso no quisimos entender y le hicimos el quite a tiempo. Demasiados clubes sociales y agrupaciones de machos serios. Acaso estuvimos locas siempre; locas como estigmatizan a las mujeres.

Acaso nunca nos dejamos precolonizar por ese discurso importado. Demasiado lineal para nuestra loca geografía.

(Pedro Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*)

Quisiera comenzar reconociendo que este texto parte de un loco afán: el de pensar desde lo torcido –en fuga y en hibridez– las problemáticas éticas y epistémicas que pone en juego la horizontalidad puesta en diálogo con el arte y las literaturas travestis y barrocas en

Latinoamérica. Si acaso algo propositivo se enuncia aquí se debe en gran medida a la contribución generosa que supuso el encuentro *La horizontalidad en las disciplinas y saberes académicos*, organizado por Sarah Corona Berkin y Mario Rufer en Chapala, Jalisco, en enero de 2025. Lo que en principio presenté como un mero bosquejo, como prefiguración, se vio afectado por los aportes puntuales y precisos de colegas que abrieron dimensiones y nuevos pliegues para esta disertación que no ha perdido lo errático a pesar de ganar cierto horizonte, aunque la responsabilidad de si esto llega a buen puerto o no sigue siendo enteramente mía.

Travestismo y barroco como estrategias de epistemología política

Desde hace décadas, particularmente de los años noventa del siglo XX en adelante, América Latina ha producido numerosos estudios académicos que dan cuenta de las vivencias y expectativas culturales, sociales, institucionales y vivenciales de los sujetos políticos dentro de los movimientos colectivos identitarios LGBTQI+ y en las temáticas de investigación vinculadas a las disidencias sexogenéricas. En dichos estudios, las estrategias de producción de conocimiento han sido diversas y novedosas, los ejemplos son en verdad vastos y conforman bibliotecas completas que abarcan no solo estudios sociales y culturales, sino literarios, artísticos, económicos y de toda índole. Muchas de las producciones teóricas se han articulado alrededor de lo que fue postulado en el Norte Global como estudios lésbicos, *gays*, bisexuales y trans (Lesbian, Gay, Bisexual, & Transgender Studies, en adelante utilizaré su acrónimo internacional: LGBTS). Pero cabe decir de manera marcada que esto ocurrió con notables distanciamientos políticos y con acentuadas diferencias en torno a los alcances discursivos y propuestas epistémicas a partir de su territorialización regional.

En América Latina, los estudios sobre teoría *queer*/cuir y la producción teórica en LGBTs han seguido un camino distinto, afortunadamente. La diversidad geográfica, cultural y regional ha impedido producir una tradición unificada. Y es imprescindible insistir en que, en América Latina, se ha dado pie a una diáspora discursiva en el paso de los temas LGBTQI+ por la academia.

No obstante, los LGBTs han dado pauta a que se construyan los cimientos para diálogos, discusiones y apertura de rutas epistémicas, que, por igual, han reorientado a los estudios que aquí no solo se dedican a describir sino a incidir en las realidades de opresión y estigmatización de los cuerpos encarnados por los sujetos políticos de disidencias sexogenéricas en la región.

Es precisamente en ese tenor que me interesa formular una vía de aproximación entre los estudios *queer*/cuir con la posibilidad de poner en práctica ciertos lineamientos de horizontalidad como parámetros éticos, estéticos y políticos, y en aras de producir conocimientos de maneras menos prestas al dominio vertical de los saberes.

Considero que, para llevar a cabo un ejercicio como este, se requiere ajustar previamente un campo teórico –que de inicio sabemos que se volverá complejo–, en buena medida porque cada una de estas disciplinas: teoría *queer*/cuir en América Latina; arte; literatura; estudios sobre horizontalidad corresponde ya a un dominio de conocimientos compuestos que acontecen a la par y en simultaneidad en interpositividad con otros conocimientos. Con ello en mente creo que se debe considerar lo que implica aquello que Michel Foucault llamó *interpositividad* de los discursos: “El horizonte al que se dirige la arqueología no es, pues, *una* ciencia, *una* racionalidad, *una* mentalidad, *una* cultura; es un entrecruzamiento de interpositividades cuyos límites y puntos de cruce no pueden fijarse de una vez” (2013, p. 208). Foucault hablaba de una arqueología de los saberes, sin embargo, aquí me interesa principalmente explorar y tematizar una arqueología travesti de saberes compuestos y

articulados, es decir, complejos y en cierto modo también excesivos y presuntamente maquillados.

Una idea que perfila esta postura la aporta Mario Bellatin en su escrito de apertura al *Museo travesti del Perú*, del filósofo, artista y curador Giuseppe Campuzano:

El *Museo travesti del Perú* nace de la necesidad de una historia propia –una historia del Perú inédita–, ensayando una arqueología de los maquillajes y una filosofía de los cuerpos, para proponer una elaboración de metáforas más productiva que cualquier catalogación excluyente.

Museo ‘falso’ –como el apelativo de ‘falsa mujer’ con que este lenguaje maniqueo nos adjetiva. Museo embozado, cuyas máscaras –la artesanía, la fotocopia, la gigantografía, el ‘banner’, esos sistemas de producción en masa– no ocultan, sino, al contrario, muestran. No camuflan, sino travisten (Bellatin, cit. en Campuzano, 2007, p. 8)

Y, en este sentido, el presente texto no es sino un pliegue extensivo de esa estrategia arqueológica que tiende a camuflar, copiar y ensayar una epistemología de los maquillajes teóricos y académicos con miras a pensar cómo pueden hibridarse estas intenciones de experimentación teórica con la que se sustenta en una producción horizontal del conocimiento [PHC].

Como en otros despliegues de las teorías y filosofías de la diferencia, los discursos de las disidencias sexuales en América Latina no se han limitado a un trazado limpio ni a un único vector genealógico rectilíneo en su fabricación de tácticas de crítica y propuestas alternativas a las de la normatividad subjetiva e identitaria de la tradición eurocéntrica. La territorialidad se deja ver en su pliegue articulado alrededor de los sujetos políticos, y considero que con las disidencias sexogenéricas no es diferente. En palabras de Samy Reyes:

[...] toda subjetividad se constituye de cierto modo en su relación activa y pasiva con el territorio. [...] Esto quiere decir que no existe la

sexodisidencia universal, sino más bien las disidencias sexuales particulares donde el concepto sexodisidencia es una abstracción categorial que debe manifestarse singularmente. (Reyes, 2024, p. 24)

Cabe acentuar que, en América Latina, las teorías sobre temas de disidencias sexogénéricas y sobre teoría *queer*/cuir han dialogado muy de cerca con las figuras críticas centrales en el discurso académico del Norte Global, pero igualmente se han aterrizado, diseminado, extraviado y contaminado, volviéndose irreductibles a una historia oficial, sea regional o nacional. A pesar de los intentos constantes producir narrativas lineales u oficiales, los personajes políticos y culturales, los cuerpos y los discursos de las poblaciones y personas diversas se han resistido a ser representados en una cartografía centralizada, y han evitado encapsularse en un archivo hegemónico que los recoja como totalidad o unidad continua.

Con ello ha venido una crítica a las genealogías de orígenes de las disidencias sexuales pensando en hacer de ellas nuevas narrativas locales sobre sexodisidencias. Pienso que Campuzano hace una crítica a ello desde la arqueología travesti en su revisión torcida de las etnografías populares: “[...] danzas ancestrales conservan uno de sus rasgos característicos: el ritualista travesti, cual mimesis de aquello desconocido, transformándolo como al propio cuerpo. Danzante hecho centro que complementa nuestra estética de opuestos –síntesis de nuestras cosmovisiones en trance” (Campuzano, 2007, p. 60). Al respecto, señala Belén Romero Caballero, en su artículo “Re-existencias travestis: Una contrahistoria desde la diferencia visual en Perú”:

[...] la dimensión ritual y la incorporación de la religiosidad han sido pieza clave en Museo Travesti, pues suponen una apropiación y relectura de saberes e historias locales. Junto a ellos hacen, también, acto de presencia, las “apariciones” marianas de Campuzano, que dan crédito a unas biografías especialmente devotas de santas marginales y apócrifas, como Sarita Colonia, a cuyo mausoleo llevan sus exvotos las travestis limeñas, o la Comunidad Cristiana Travesti de la

Virgen de la Puerta. Pero también, las fiestas folklóricas, o las danzas andinas, en las que los danzantes, mediadores culturales, constituyen un cuerpo político que contiene memoria en el propio baile, en sus faldas, en sus tocados, en su cosmética, con los que pretenden establecer una nueva relación con el pasado. (2017, p. 108)

Con ello, me parece que Campuzano busca separarse del respaldo científico que se ha articulado desde las formaciones discursivas que Foucault llamó *el dispositivo de sexualidad* (2019) y a la búsqueda del sexo verdadero (2007): la sexología, la sexualidad y los estudios sobre disidencias cuya fuente primaria es la anatomía y la biología decimonónicas. Mas en este caso hay desconfianza de las genealogías, pues se parte de antemano de una idea de que no hay pureza ni origen, ni discursividad que pueda erigirse sin desborde, sin derramar nuevas tramas y dramas para el pensamiento.

No ahondaré mucho más en el tema de los “orígenes”, pero quizá baste con los apuntes del trabajo de Thamy Ayouch en su libro *Psicoanálisis e hibridez* para pensar en qué medida lo híbrido no produce un mero encuentro de dos estados sino de una dimensión compuesta y ya siempre mezclada:

Según el diccionario *Littré*, híbrido se refiere al término antiguo que designa “hijos de padre o madre extranjeros”. El significado fisiológico remite al individuo (planta o animal) de dos especies diferentes. En gramática, el término se aplica a las palabras compuestas de elementos de diferentes idiomas (como la palabra bicicleta, compuesta por el prefijo latino *bis*, el radical griego *kyklos* y el sufijo diminutivo español *-eta*). El término también se refiere, según el diccionario Trésor, a lo que no pertenece a ningún tipo, género o estilo en particular, y es sinónimo de heterogéneo, compuesto o bastardo. (Ayouch, 2020, p. 39)

El travestismo arqueológico de Campuzano es híbrido, pero también barroco. Y es en esta escena que cabe introducir lo que aporta el escritor y pintor Severo Sarduy, quien también pensará lo travesti como imagen residual y simulacro del barroco: “La travesti es

la figura emblemática del barroco: superficie pura, proliferación, retórica del exceso” (Sarduy, 1982, p. 15). Por otra parte, en su ensayo *El barroco y el neobarroco*, Sarduy da un par de pautas de lo barroco en términos de estrategias estéticas y retóricas: artificio, exceso, sustitución, ambigüedad, y tendencia móvil a la difusión semántica (Sarduy, 2011, p. 5).

Señalará, más adelante, que no busca una identificación fija de lo barroco, pero tampoco una indistinción con cualquier otro estilo de manera simplista, me parece que ahí deja entredicho que el barroco no constituye solo un estilo mayor en las artes europeas y coloniales del siglo XVII, sino que conforma una suerte de *meta-física* propia: una organización de lo real en la naturaleza (φύσις) a través de su rebasamiento (μετά). Un desplazamiento excesivo que supone su propia ontología, su propia estética y epistemología política. Es decir, un modo de producir conocimiento del orden de lo natural, una ciencia, pues, que no teme ni el derrame, el derroche, ni la pérdida. Sarduy, de hecho, hará este ejercicio de derrame discursivo cuando hable de ciencias, como veremos líneas abajo con el caso de apropiación narrativa alrededor del Big Bang.

Pero en el caso del barroco las cosas son siempre ambivalentes, contradictorias y claroscuros. La ganancia que aporta la obra o el ejercicio artístico del barroco bien podrían confundirse con un principio de pérdida, una noción del gasto en la formulación de Georges Bataille (1987).¹ Pero el barroco es tanto un principio artístico de pérdida como igualmente a una economía libidinal del deseo, y en ese sentido se orienta al derroche por superabundancia, aunque “sea de manera subordinada a necesidades aparentemente

¹ “[...] en cierta medida, la función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que solo pueden dar vértigo, o a la rabia. Es frecuente que el poeta no pueda disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, tan drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos de la vida apariencial, y una renuncia cuyo precio es una actividad mediocre, subordinada a necesidades vulgares y superficiales” (Bataille, 1987, pp. 30-31).

vulgares o superficiales” (Bataille), por contraste y frente a los principios de necesidad primordial y vital.

En ese sentido, Sarduy apuesta por una construcción semántica y semiótica que hace del barroco un doble principio de producción en el lenguaje comunicativo. Un principio contradictorio –ya decía–, pero no necesariamente de progreso dialéctico sino de tensión y distensión espacial y simbólica, una multiplicación metonímica, metapsicológica, metafórica y metafísica:

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. (Sarduy, 2011, p. 32)

Lo que tiene en mente Sarduy no se adecua a cualquier tipo de producción y manejo de conocimiento, sino a una especie de saberes complejos que no apuntan a subestimar ni a simplificar ningún elemento simbólico, retórico o discursivo en las obras artísticas y literarias. En las “Apostillas” al ensayo de Sarduy, Valentín Díaz habla del barroco como un cúmulo de gestos, movimientos y maniobras de producción de saberes desde las artes. Con ello cabe decir que no busca subsumir ninguno de sus polos o agentes en juego.

A lo largo de todo “El barroco y el neobarroco”, Sarduy utiliza una serie de conceptos (isomorfía visual, reflejo reductor, reflejo signifiicante, reflejo estructural), más o menos equivalentes, que son los que tendrán más proyección en sus libros posteriores, y que, para el lector de su obra teórica, no pueden sino remitir a un único punto: la noción de *retombée*. Estos conceptos, en todos los casos, plantean un problema de relación (de reflejo o correspondencia) entre dos espacios o niveles, y son, al mismo tiempo, formas de respuesta a una serie de inquietudes a propósito de la causalidad, la determinación, la historicidad y, en última instancia, “el origen”. (Díaz, cit. en Sarduy, 2011, p. 57)

Travestismos epistémicos: la enunciación simular

En los trabajos de Severo Sarduy y Giuseppe Campuzano se pueden encontrar vías para escapar de modelos epistémicos que, a pesar de que critican la hegemonía discursiva de cierta producción académica, no dejan de ser tributarias de sus dispositivos. Y no es que se trate de evitar simplemente el academicismo y renegar de ello en un desplante antiintelectual, sino que resulta fundamental también pensar en modelos epistémicos que puedan aportar o contribuir a una suerte de ética y epistemología distorsionada y desviada que funcione al margen de sus espacios principales.

A riesgo de aferrarme a una lectura demasiado forzada, considero que esto es algo que ha impulsado y propuesto también el trabajo de Sarah Corona Berkin en su libro *Producción horizontal de conocimiento* (2019). El mismo que utilizaré aquí mayormente como material de diálogo y de aporte para aclarar los problemas que surgen cuando se piensa en otras maneras de producir saberes cercanos o articulados con miras al establecimiento de prácticas regidas u orientadas por horizontalidad.

En la práctica horizontal del conocimiento el diálogo con el otro se aleja del gesto instrumental, de la intención de dominio y se abre como umbral de producción compartida. Ya no se demanda solo transmitir una información o de arrancarle al otro un saber que se codifica como dato, sino de crear con él, en la fricción, en el desgaste y la perplejidad de la ruptura en equivalencias de sentido (Ruffer y Ortiz, 2022, p. 126) una tercera cosa, un cuarto nivel saturado desde sus subsuelos, un devenir (Deleuze y Guattari, 2008), quizá: un medio que vibra, que se metamorfosea como un cuerpo intervenido y quizá adulterado, como una textura barroca de saberes en mutación.

Ese cuarto nivel del conocimiento que sugiere la PHC no busca ya la acumulación de certezas, sino la invención de formas vivibles, modos de autonomía, convivencias no subordinadas,

ensamblajes donde lo común no es lo idéntico, sino lo compartido en su diferencia.

El teórico literario Mijaíl Bajtin es referido por Sarah Corona Berkin como alguien que vislumbra y nos lega una lógica distinta para entender la producción comunicativa: en ese intersticio en el que el emisor deja de existir como soberano del sentido, y donde el oyente no se limita a decodificar, sino que traduce, interrumpe, transforma y responde. “El intercambio es de un tipo peculiar: se abandonan las respuestas silenciosas y se abren al diálogo horizontal. También se renuncia a encontrar discursos homogéneos, los nuevos textos son compartidos porque son negociados” (Corona Berkin, 2019, p. 15).

No hay mensaje único que atraviese indemne un canal, sino una cadena de traducciones, distorsiones, desplazamientos. El lenguaje se abre al temblor de lo compartido entre más de uno, de lo común pero impropio. La conversación, en ese sentido, ya no es el circuito cerrado de la comunicación sino la puesta en operación de lo imposible en su fabricación de un sentido esperado y solicitado pero inédito: el acontecimiento de un nuevo texto, que se produce en el vaivén entre cuerpos, lenguas, signos y mundos:

[...] la comunicación se plantea como la capacidad humana donde por turnos el oyente y el hablante conversan, a diferencia del modelo tecnocomunicativo donde un emisor transmite un mensaje por un canal a un receptor. De esta manera, cuando los oyentes se vuelven hablantes y estos oyentes, la “conversación” se realiza en otros términos, implica que los interlocutores producen algo diferente, respuestas que se traducen a cada paso, y crean nuevos textos. (Corona Berkin, 2019, p. 15)

En este movimiento, el riesgo a que no exista la posibilidad de una comunicación transparente no es simplemente un aspecto que quiera eludirse, sino que es un riesgo que se deja ver como algo necesario y casi esencial. Participar en un diálogo real –uno que merezca ese nombre– implica perder algo.

La misma idea de cultura propia se convierte en otra cosa distinta. Aquello que creíamos saber de nuestras tradiciones se vuelve poroso y se aproxima a un agrietamiento. El saber en PHC no se conserva; se modifica, muta y se retuerce el sentido. No se repite; obtiene una variación de sí que lo reconfigura. Y esa reconfiguración alcanza también a los distintos sujetos en diálogo. Pues deja ver la importancia de que no solo no se trata de saber otra cosa, sino de ser y conocer de otro modo.

En esa deriva, la horizontalidad puede entenderse no como una disposición geométrica y del orden de la abstracción cartesiana, sino como una práctica epistémica del travestismo territorializado. Lo travesti, no como una mera categoría identitaria, sino como un régimen de desplazamiento, como ese torque que descompone los binarismos que fundan las formas canónicas de saber.

Lo travesti como gesto epistémico, entonces, interrumpe los criterios científicos convencionales [CCC] para responder a la pregunta que lanza Corona Berkin: ¿cómo hacer justicia a otros conocimientos? ¿A esos que han resistido en objetos arqueológicos cuyos paradigmas de lectura se han borrado a fuerza o se han mutilado a golpe de hacerlos científicamente transparentes y en la pretensión de hacerlos reconocibles en sus orígenes, trayectorias, presencia y historicidad?

Recientemente los estudios poscoloniales han abierto preguntas en torno a la colonialidad como marca persistente en la modernidad. El estudio de los movimientos sociales de los subalternos, que no habían sido considerados en su propia dimensión desde las CCC, implicó pensar en dos modernidades: la de los subalternos y la de los coloniales, de donde se subrayan nuevas maneras de aproximarse a los archivos, descubrir sus prejuicios, sus silencios, y por otro lado rescatar otras fuentes de la historia y la acción política. (Corona Berkin, 2019, p. 18)

Con esto presente, creo que una apuesta barroca debe atravesar la manufactura, reinención o artificialización de conocimientos que

no se ajustan al mapa epistemológico hegemónico, sino que puede irrumpir desde problemas concretos, dolores colectivos, modos de vida heridos o destinados al fracaso. Un tema que Jack Halberstam problematiza de esta manera en su texto clásico *El arte queer del fracaso*:

Esta es la historia de un arte sin mercados, una obra dramática sin guion, una narración sin progreso. El arte *queer* del fracaso se interesa por lo imposible, lo inverosímil, lo improbable y lo ordinario. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser. [...] También podemos reconocer el fracaso como una forma de negarse a aceptar las lógicas de poder dominantes y la disciplina, y como una forma de crítica. Como práctica, el fracaso reconoce que las alternativas ya están integradas en el sistema dominante, y que el poder nunca es total o coherente; de hecho, el fracaso puede explotar lo impredecible de la ideología y sus cualidades indeterminadas. (Halberstam, 2018, p. 98)

Lo que ha de fracasar es el afán de clarificar que los personajes literarios, arqueológicos o pictóricos, presentes en las obras artísticas, pueden acceder a una completud y a una determinación redonda de su subjetividad. Lo *queer*/cuir, lo barroco y el travestismo fracasan en sus aspiraciones de claridad y de justicia comunicativa. Y quizá todo esto ocurre también en las tramas y estrategias retóricas, pero no acontece sin la mediación de ese tercer texto que propone la horizontalidad como paradigma ético y político de intercambio de maneras de afrontar la vida.

El barroco, entonces, junto al travestismo, no se postula solo como mecanismo ni como estilo meramente decorativo, sino como método y trayectoria teórica, aporta una política de la forma, una estética del exceso que descompone la linealidad ilustrada y su modelo de discursividad y dialogicidad.

Bolívar Echeverría piensa en los siguientes términos cuando habla de lo barroco en su distinción latinoamericana:

¿Qué justifica que empleemos el término “barroco” para nombrar el cuarto *ethos* característico de la modernidad capitalista? Si uno considera los usos que se le han dado al adjetivo “barroco”, desde el siglo XVIII, para calificar todo el conjunto de “estilos” artísticos y literarios posrenacentistas –incluido el manierismo– y también, por extensión, todo un conjunto de comportamientos, de modos de ser y actuar del siglo XVII, se llega a una encrucijada semántica en la que llegan a coincidir tres conjuntos de adjetivación diferentes, todos ellos de intención peyorativa.

“Barroco” ha querido decir: a) ornamentalista, en el sentido de falso (“berrueco”), histriónico, efectista, superficial, inmediatesta, sensualista, etcétera; b) extravagante (“bizarro”), tanto en el sentido de rebuscado o retorcido, artificioso, exagerado, como en el de: recargado, redundante, exuberante (“tropical”), y c) ritualista o ceremonial, en el sentido de prescriptivo, tendencioso, formalista, esotérico (“asfixiante”).

El primer conjunto de adjetivos subraya el aspecto improductivo o irresponsable respecto de la función del arte; el segundo su lado transgresor o deformador respecto de una forma “clásica”, y el tercero su tendencia represora de la libertad creativa. (Echeverría, 1998, pp. 41-42)

Lo estético, en esta clave de *ethos* barroco y travesti, no remite a la dimensión fútil del ornamento, sino a la *aesthesis*: a lo sensible, o sea, apunta hacia lo perceptible. Sin embargo, Echeverría pierde de vista que en contra del capitalismo, que siempre piensa con miras a la ganancia y la plusvalía, el barroco se dirige más bien a su equívoco y error: el gasto y el placer. Eso que corresponde a una forma de pérdida a partir del uso de los placeres.

En el universo múltiple de los espacios barrocos se trata más bien del cuerpo como vestigio de lo sensible como la materialidad misma en la que se pliega y despliega la subjetividad como estado de correspondencia y reciprocidad entre la materia del alma y la elevación del cuerpo: “En el barroco, el alma tiene con el cuerpo una relación compleja: siempre inseparable del cuerpo, encuentra

en este una animalidad que le aturde, que la traba en los repliegues de la materia” (Deleuze, 2014, p. 21).

Las epistemes travestis, entonces, no solo contestan al canon; lo disuelven al dejarse guiar por un canon llevado a sátira en sus repeticiones.

Sin embargo, cabe apuntalar que si esto remite al cuerpo, en este caso es un cuerpo mestizo, híbrido, pero no abstracto sino territorializado. El cuerpo barroco no pone en juego al cuerpo mecánico y orgánico de la historia natural, ni a su imaginario modélico de lo perceptible ni de lo sensible como sistema de medición neutro y universal –ese *sensorium abstracto* del cuerpo cartesiano que es reformulado y potenciado desde el Renacimiento hacia la modernidad filosófica, sea en Descartes, Bacon o Vesalio.

Javier Guerrero señala lo siguiente respecto de la visualidad en la obra de Sarduy –y en general en el barroco y neobarroco–: “Mas la visualidad no se produce únicamente a partir de registros visuales, la imagen es, a la vez, narrada, contada y fijada” (Guerrero, 2014, p. 49). Encuentran en la deformación una forma de verdad. Porque en el pliegue, en el desvío, en la mezcla irresoluble entre el arte popular y las prácticas disidentes, entre el archivo colonial y la voz subalterna hay una zona de producción epistemológica que no busca legitimidad en la academia, sino potencia en la vida.

Igualmente, con miras a estas políticas críticas de la colonialidad, podría apelarse a un uso de una arqueología travesti –como la de Campuzano, por ejemplo–, para hablar de cierta modernidad barroca y travestida, no con la intención de sustituir la modernidad europeas, sino apelando a una serie de modernidades simultáneas y superpuestas: “La pluralización de la modernidad significa, por el contrario, que aunque la modernidad se caracteriza por argüir su universalidad y unicidad, lo que ha existido siempre son modernidades concretas, ancladas a particulares contextos sociales y políticos” (Restrepo, 2007, p. 294).

Desde el margen se construye otra imagen del pensamiento: en la fricción entre saberes populares y las prácticas artísticas, en los

gestos de resistencia que se incrustan en la tela, en la piel, en el lenguaje. No hay salida limpia. Solo hay rutas contaminadas, híbridadas, fecundas. Trayectorias que no niegan el conflicto, sino que lo vuelven productivo. Desde allí, pensar una modalidad distorsionada de investigación no es una extravagancia. Es una necesidad. Una forma de insistencia. Un ensayo. Una práctica que no pide permiso ni validación. Que desborda los marcos, que se abre a la traducción infinita.

La explosión de los sentidos en el barroco de Severo Sarduy

El escritor argentino Pablo Baler ha trabajado este asunto sobre epistemologías neobarrocas en su libro *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano* (2008); particularmente a partir de tres figuras retóricas: la metáfora, la hipérbole y la anáfora. A través de ellas, Baler deja ver la distorsión como una maniobra que rebasa un posicionamiento meramente teórico para disponerse como un desplante ético y estético a partir de los cuales trabajar no en la producción del sentido sino en su *torsión* y en su intervención de la *nitidez*.

El ejemplo más clásico al respecto es *Los embajadores de Hans Holbein*, de 1533. Un objeto reflejado en una superficie no plana, o visto desde una torsión espacial, altera la percepción y cambia tanto lo que se juega en su sentido como en su representación. Frente la escena finamente codificada por una propuesta iconográfica tan tradicional como novedosa en tanto que representa tanto a dos figuras importantes de las políticas de la época, Holbein sitúa un objeto ominoso y amorfo que solo obtendrá sentido en su distorsión.

Sentido y representación son, por otro lado, categorías que ha privilegiado la modernidad europea como modelos epistémicos tanto en lo discursivo como en la representación figurativa. La torsión es un emplazamiento estético y la nitidez obliga a reparar en la

materialidad y las condiciones de visibilidad como regímenes epistémicos y escópicos.

Considero que puede ser muy productivo aplicar las ideas de Balser a otros casos. En específico dos: la explosión poética de Severo Sarduy: su saturación escritural, simbólica, travesti y sideral, a partir de algunos ejemplos en la novela *Cobra* (1972) y en su poema “Big Bang” (1974); así como en la hibridación barroca de Giuseppe Campuzano en su aparato retorcido de arqueología mutante y simular en el *Museo travesti del Perú*.

Sin embargo, no me parece que sea afortunado mostrar o defender una interpretación canonizante ni prístina de la obra y movimientos epistémicos ni de Campuzano ni de Sarduy. Me parece más apropiado pensar en qué medida ambas vías posibilitan la apertura de una horizontalidad discursiva y estética. Teniendo en cuenta que se trata de productos culturales y artísticos que intervienen aparatos de discursividad hegemónica propios de otros modelos de pensamiento deudores del marco de poder propio de la producción intelectual y de conocimientos tributarios del control que ejerce el Norte Global sobre territorios en los que ha implementado mecanismos de colonialidad y dominación cultural.

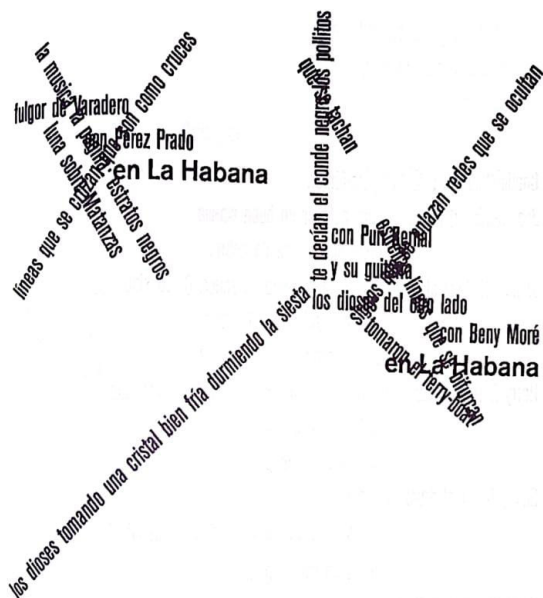
El neobarroco latinoamericano, en Sarduy y en Campuzano, en este sentido, constituye en ambos casos una muestra llevada a cabo de esos efectos de distorsión. Pues sus orígenes históricos apuntan hacia un territorio europeo y hacia tácticas de intervención en los alcances políticos de la colonialidad. De ahí la importancia de pensarlo desde la hibridez y la bastardía. Allí donde podría pensarse que esa dependencia, en una genealogía tradicional, nos llevaría solamente a buscar una lectura europeizante del barroco y el neobarroco. Una distorsión travesti permite vislumbrar lo que se creía imposible: la intervención latinoamericana de una forma de leer el tiempo y el discurso de las artes.

Es común pensar que, frente a la obra de arte, el sujeto receptor o espectador no puede sino simplemente recibirla sin poder devolverle algo. Pero la lectura que se produce en la interpretación

dislocada es una contribución dialogal en la medida en que introduce otra lógica para generar el ansiado tercer texto, ámbito de comunicación y de intercambios de conocimientos, si bien el depositario no será propiamente la obra literaria o artística, que aparentemente permanece intocable, no tocada por la contemplación ni por la mirada que pasa revista a sus frases y trama. Sin embargo, es posible pensar en una propuesta de horizontalidad oblicua y, sí, torcida, que no necesariamente se decantará en el autor de la obra, pero sí en un agente posterior y porvenir, con el cual se puede sostener un diálogo en el sentido de una producción de un tercer texto intersticial y abierto a poder fusionar horizontes a pesar de la distancia temporal o geográfica.

Ahora bien, puede pensarse que este interés de exploración del pensamiento *queer*/cuir en Latinoamérica es un mero gesto efec-tista, pero mucho se ha dicho ya sobre en qué medida toda cita y toda referencia a un trabajo de investigación es finalmente también un ejercicio de lectura, de intervención, de contaminación y hasta de titiriteo, es decir, un acto de ventriloquía. Algo que puede parecer negativo, pero que permite ver hasta qué punto la interpretación contingente, saturada, excesiva o equívoca es precisamente el intersticio en el que se cuela un lector y espectador, que puede, posteriormente, a través de la producción teórica, conceptual y retórica, adentrarse y acompañar, incluso reciprocarse a una obra que le prestó y otorgó sentido en el momento de su recepción. La horizontalidad temporal es aquella que permite que los recuerdos no solo se superpongan, sino que se entrelacen, abriendo una nueva serie de temporalidades que se despliegan y repliegan en direcciones contiguas, contrapuestas, pero desfasadas en toda proporción, precisamente a costa de reiterar y satirizar la figuralidad y el ritmo en la fabricación de efectismos semióticos.

Diagrama 1. “Big Bang”



Fuente: Severo Sarduy ([1974] 1999, p. 153).

En este poema: “Big Bang”, Sarduy emula algunas técnicas de Stephane Mallarmé para hacer poesía, si bien no lo piensa solo en los términos de las prevanguardias, sino cerca de la teoría semiológica discutida por Sarduy, Barthes, Derrida, Kristeva y Lacan alrededor de la revista *Tel Quel*, y que Kristeva expone magistralmente en *Semiótica*.^{1.2} En ese sentido me parece que puede ostentarse un movimiento que puede alcanzar la horizontalidad, en tanto que

² Kristeva, tanto como Sarduy, tienen un rescate de la materialidad del sentido en el lenguaje: "Designaremos por significancia ese trabajo de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua, y deposita en la línea del sujeto hablante una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada. El semanálisis que estudiará en el texto la significancia y sus tipos, tendrá pues que atravesar el significante con el sujeto y el signo, así como la organización gramatical del discurso, para llegar a esa zona donde se reúnen los gérmenes de lo que significará en presencia de la lengua" (Kristeva. 1981. p. 9).

busca dar sitio al saber del otro, y producir otro texto, incluso a contribuirle, pero siempre excediendo y rebasando.

El caso de este pasaje gráfico de “Big Bang” coincide en su explosión con lo que ocurre actualmente en las discusiones sobre temas de desviación y torsión maricas en los territorios latinoamericanos. Propiamente, no hay un único eje ni método para leer el poema. “Big Bang” se presenta, en su génesis, como un poema que se desliza entre las esferas de lo visual y lo conceptual, desarticulando las jerarquías tradicionales de la escritura. En este sentido no encontramos algo particularmente innovador frente a lo que proponen las estéticas de las vanguardias europeas o norteamericanas.

No obstante, este juego de deslizamientos no solo ocurre en la conformación visual sino también en la disposición espacial del poema. Sarduy parece decirnos que “la estrella mayor, evolucionando rápidamente, se convierte en una gigante roja, mientras que la menor sigue siendo una enana de la secuencia principal” (2007, p. 87),³ un desplazamiento retórico que, sin duda, recurre al universo físico como torsión del campo discursivo entre la materialidad del poema y la disposición de los astros, pero también como distorsión simbólica de las expectativas líricas de la poesía.

La metáfora del estallido y la exaltación del color no se limitan a una mera ilustración estética, sino que perforan la superficie de la escritura, reconfigurando su materialidad. En este sentido, la escritura misma se vuelve un cuerpo astral en tensión, como un coloso cósmico pero deseante que transita entre sus estados físicos, sometido a las fuerzas de la racionalidad moderna, aunque se resiste a una reducción mecanicista del suceso.

Sarduy realiza una transposición de la ciencia al ámbito poético que desbarata cualquier intento de categorizar sus estrategias retóricas y líricas, en un desplazamiento que recuerda, en su

³ Sigo en este punto, muy de cerca, la reflexión de Silvana F. Santucci (2013, pp. 201-218). La cita de Sarduy la he encontrado en este artículo.

estructura, las propias irrupciones del barroco, pero con un giro contemporáneo que no reniega de la ciencia ni de su crítica.

El estallido de la metáfora, al igual que el colapso de la estrella, produce un espacio de ambigüedad, los astros y el travestimiento sideral de los criterios científicos contemporáneos [CCC] sobre las estrellas se encuentran en una danza simbólica que no pretende ilustrar, sino romper las expectativas de sentido y producir espacios heterocrónicos, virtuales, intervenidos por políticas lingüísticas, al igual que por estrategias retorcidas para contener los afanes arqueológicos de una mirada representacional propia del modelo regente en las epistemologías modernas.

Es decir, estos conocimientos científicos se ven travestidos y puestos en abismo, en específico se ven alterados sus juegos de discursividad, mayormente aquellos regulados por el positivismo metódico en el que se escenifican los saberes modernos aludidos: la biología y la física, la astronomía y la geometría. Saberes que, si bien no han perdido sus criterios de producción de verdad frente al continuo discursivo que regula la sociabilidad del saber científico, al menos sí han perdido momentáneamente sus dimensiones representacionales al derramarse como efecto de padecer una inseminación semiótica por parte de un arte transdimensional, como la poesía, misma que consigue hacerlos danzar y saltar de un continuo epistémico hacia otro. Justo como ocurre con la distorsión de los sentidos en las artes y epistemologías barrocas y neobarrocas latinoamericanas.

El barroquismo de Sarduy se yergue como astucia discursivo-estética y como concepto o *modelo antimodélico* frente al régimen imperativo de la representación. Ni el modelo emula simplemente a una visualidad del régimen escópico de lo sideral, sino que compone con él una forma de intervención de la espacialidad de la escritura, del lenguaje y de la temporalidad transversal de los estudios torcidos y desviados.

Y pienso en esto porque uno de los efectos de los LGBTs en Latinoamérica ha sido precisamente una explosión de investigaciones

sobre las formas diversas de comprender la memoria en estos territorios. Tendríamos, por lo tanto, una idea heterocrónica del discurso que coincide, más o menos, en ciertos puntos, pero no por entero, ni de manera *verdadera*, sino falsa, emulada y simulada, con la estrategia travesti de la arqueología de Giuseppe Campuzano.

Horizontalidad híbrida y simulación travesti

En este punto es posible tejer ese prometido diálogo entre el travestismo (neo)barroco en el que se despliega tanto el trabajo de Sarduy como el de Campuzano –y tantos más–, con el pensamiento en culturas políticas trabajando con proximidad estratégica a los valores dialógicos de una parte fundamental e impulsora en la teoría de la horizontalidad.

Aunque no sea evidente, Sarduy está buscando atender a la complejidad de mecanismos semánticos que habitan el neobarroco y el barroco; lo hace con miras no solo a pensar figuras retóricas sino modos de vivir y de convivir, modos de expresarse en el ser.⁴ Por lo que me parece que es fundamental atender al señalamiento que hacen Christian Büschges, Olaf Kaltmeier y Sebastian Thies en la introducción a su compilación *Culturas políticas en la región andina* (2011) –a pesar de la distancia y diferencia entre el caribe

⁴ Sobre las exploraciones de estas estrategias semióticas y semánticas, el mismo Sarduy las explora en *El barroco y el neobarroco*: “Para escapar a las generalizaciones fáciles y a la aplicación desordenada del criterio de barroco sería necesario codificar la lectura de las unidades textuales *en filagrana*, a las cuales llamaremos *gramas* siguiendo la determinación propuesta por Julia Kristeva. Habrá que crear, pues, un sistema de desciframiento y detección, una formalización del proceso de la operación de descodificación de lo barroco. Arriesguemos aquí algunos elementos para una semiología, del barroco latinoamericano” (Sarduy, 2011, p. 22).

Pueden revisarse en este tenor, además del texto de Díaz, los estudios de Arturo Carrera: “Todo sobre el neobarroco” (2009); Krzysztof Kulawik, *Travestismo lingüístico* (2009); Javier Guerrero: *Tecnologías del cuerpo* (2014); Néstor Perlongher, *Prosa plebeya* (1996); y los escritos de Gustavo Guerrero y François Wahl en la edición de la *Obra completa* de Sarduy (1999).

cubano, al que pertenece Sarduy, y el mundo andino, al que pertenece Campuzano—:

En ese sentido, son de interés sobre todo las luchas y negociaciones por la interpretación del mundo social y los recursos discursivos que los diferentes actores utilizan para entrar, hacerse escuchar e imponer agendas en el espacio político. Es este aspecto dinámico de las negociaciones y luchas entre actores y semánticas diferentes lo que nos permite hablar de “culturas políticas”, en plural, en lugar de una sola cultura política. (Büschges, Kaltmeier y Thies, 2011, pp. 10-11)

En el travestismo artístico y (neo)barroco, lo *queer*, lo disidente, lo marica se expanden y se gastan al alojarse en el trópico simbólico latinoamericano y componen una trinchera de intervención respecto de lo político desde la literatura y las artes, es decir, con miras a una idea diferente de cultura política porque igualmente se encuentran conjurados la cultura pop, el kitsch, el arte popular, la arqueología, el cabaret, la farsa, así como medios de reproductibilidad tardomoderna: la copia (Deleuze), la simulación (Sarduy), el simulacro (Baudrillard).

Lo que sin duda ha construido ineludiblemente una serie de saberes artísticos, literarios y culturales que están en juego con la alta cultura europea, pero principalmente con las culturas populares no en su sentido “original” u “originario”, sino en su parodia, sátira y carácter kitsch.

Y esto mismo contribuye a hacer que los trabajos artísticos del barroco-kitsch, como con los que trabaja Campuzano, sean imposibles de ser asimilables a la academia, pero que, no por ello, pierden de vista la importancia de jugar en esta trinchera para respaldar que se defiendan las formas de vivir de estas disidencias sexuales, artísticas, culturales, políticas y filosóficas del travestismo al que Campuzano se adscribe en buena medida gracias a la producción teórica de Sarduy, en específico a lo que Sarduy aporta en *La simulación*:

El travesti no copia; simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte. (Sarduy, 1982, p. 13)

Me parece que la estrategia de un pensamiento travestido e híbrido puede servir como emplazamiento de maniobras y astucias éticas, políticas y epistémicas. Y en ello se juega la condición de su inmanencia, de su despliegue y de su supervivencia. Considero que, antes de ahondar en ese aspecto de la propuesta, es importante no reducir la horizontalidad en su vasto aporte teórico y ético a la estrategia de una simple descentralización y de crítica ante los saberes jerárquicos y sus metodologías. Se ha insistido con frecuencia en la bibliografía creciente sobre horizontalidad, en que es importante sostenerla como insistencia política en aras de una justicia epistémica necesaria y sobre todo ante la necesidad de una ética de la producción del saber.

Estos lineamientos han sido desde hace tiempo parte fundamental en la propuesta de Sarah Corona Berkin y de todas y cada una de las personas que se han sumado a dicha apuesta por crear condiciones éticas, epistémicas y cada vez más cercanas a la justicia, con miras a la generación de un trabajo más cuidadoso en la construcción de conocimientos y relaciones de intercambio y reciprocidad cultural. Y que sea, en este rubro, principalmente un trabajo cuidador de que sus diferentes *investigadores pares*⁵ se vean favorecidos por el intercambio y producción de conocimientos.

⁵ “El mito académico de la investigación divide las inteligencias en dos: el investigado que sabe responder y el investigador que sabe razonar (es decir, sabe métodos de la CCC). El investigador no horizontal enseña a los investigados sus métodos y sus técnicas (la entrevista, la encuesta, la observación, el análisis de textos, etc.), y de paso a reconocer su superioridad. La PHC parte de lo que saben todos y de sus propios métodos. De esta manera los investigadores se nombran ‘investigadores pares’, concepto que implica que la PHC se realiza a partir de otros” (Corona Berkin, 2019, p. 37).

Con ello en mente, no veo cómo pueda ocurrir que la horizontalidad no se vea de manera oblicua también interpelada por los saberes que son convocados y alcanzados por ella. En este caso, al aproximarse a arqueologías travestis en el arte y en las teorías *queer*/cuir en Latinoamérica, es improbable que ese resto –tantas veces inasible– de los saberes desviados de las disidencias sexuales no se vean interpelados por las exigencias teóricas (y mayormente éticas) de la horizontalidad. A la par que la horizontalidad no genere una línea recta sino torcida en sus intenciones por desafiar las lógicas tradicionales de la comunicación y la propagación de saberes, metodologías y prácticas de generación de conocimiento entre pares y alteridades.

Quizá sea, justamente, pienso, la horizontalidad, la estrategia que le permita a los estudios *queer*/cuir en Latinoamérica, abrirse a ser capaces de pensar desde algo que no solo sea la mera desviación o la multiplicidad indócil, sino desde una mirada que no reconcilia, sino que sobreimprime lo heterogéneo, pero que en ello no pierda de vista algunos de los valores fundamentales de la horizontalidad: la reciprocidad, el diálogo, la ética en la creación de saberes críticos de toda subordinación. La necesidad de reconocer al otro incluso a pesar de que se lleva ya con ello una larga tradición retórica de alteridad. Pero que quizá también pueda reconocer a ese otro indeseable, con quien es imposible coincidir para generar acuerdos, pero con quien es fundamental entender que se está en el mundo bajo la misma línea de anclaje y territorialización.

Para lo cual me parece que es útil recordar eso que Sarah Corona Berkin ha puesto sobre la mesa constantemente y de manera enfática en *Producción horizontal de conocimiento* (2019). En este texto, Corona Berkin sigue a Luis Villoro para pensar el tema del diálogo. Ahí postula un nuevo nivel respecto de los tres que había propuesto el filósofo mexicano, que eran los siguientes: 1) encuentro con el otro; 2) aceptar su igualdad, pero no su diferencia; y, 3) reconocer tanto la igualdad como la diferencia del otro. Sarah Corona Berkin propone una cuarta vía: 4) “la producción de un conocimiento

nuevo que no preexiste al encuentro con el otro” (2019, p. 15). Esto nos indica en su comentario a las propuestas de Villoro y aquí mismo apunta su aporte:

En la PHC (producción horizontal de conocimiento) el diálogo con el otro se diferencia de los niveles anteriores y se aleja de la intención de dominar a favor de la construcción de nuevo conocimiento. En el diálogo de la PHC se puede pensar en un cuarto nivel de conocimiento: buscamos con el otro producir respuestas que aporten a la autonomía y mayor satisfacción para la convivencia de todos.

El riesgo que se toma en el proceso de la comunicación dialógica como se entiende en la PHC –a diferencia de la simple transmisión o extracción de información– es que la propia cultura cambia con el diálogo. Al participar de un diálogo productivo el discurso propio se transforma, por eso siempre gana en conocimiento y pierde algo. En la PHC, al construir nuevas respuestas producto de la discusión, se busca que los conocimientos de procedencia ganen, pierdan y cambien, y que los sujetos también se transformen. (Corona Berkin, 2019, p. 15)

De ahí que, a mi consideración, sea fundamental proponer en el texto que aquí presento, que la hibridez de las arqueologías travestis, o de una posición barroca e híbrida, no consiste única y propiamente solo un nuevo nivel para las PHC, sino una trayectoria que es simultánea al cuarto nivel, y que ante todo es un gesto y un movimiento de apertura que no decide de antemano qué es lo que habrá de hacerse con los contenidos incorporados con cada apertura.

Una epistemología travesti y barroca se suma a este cuarto nivel en la PHC desde el momento en que reconoce un estado indistinto entre el saber de uno y el saber del otro; y, por lo tanto, más que un nuevo nivel de hibridez es fundamental reconocer que un cuarto nivel en la producción de conocimiento es propiamente el de los estados mezclados sin posibilidad de reconocer de dónde provienen las genealogías de cada agente en el sentido de buscar purismos. Con el cuidado, fundamental, eso sí, de no perder de vista que hay

intercambios, hay reciprocidad, y que es fundamental pensar en cómo reciprocarse,⁶ aunque no sea claro de inicio.

Incluso es necesario pensar en cómo reciprocarse, aunque no siempre sea posible determinar en qué condiciones habrá de darse el intercambio de saber en el acto de contemplación, lectura o difusión de las obras de arte y de literatura, frente a sujetos que aparecen ya no en calidad de diálogo posible, sino en algo que Derrida ha distinguido como una asimetría de efecto de visera en su revisión de la tragedia de Hamlet en *Espectros de Marx* (1998), y que dispone en nuevos términos en su serie de entrevistas con Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión*: “El espectro no es simplemente ese visible invisible que puedo ver, es alguien que me mira sin reciprocidad posible y que por lo tanto hace la ley allí donde yo estoy ciego, ciego por situación” (Derrida y Stiegler, 1998, p. 151).

Mencioné arriba que no se trata solo de lo que se juega en la horizontalidad sino también en los estudios sobre literatura y arte,

⁶ A este respecto ha sido enriquecedor para este trabajo revisar los aportes de María G. Lugones sobre la presencia y la participación simultánea a distancia, en su texto “De cómo reciprocarse” (2022). Me han servido sobre todo sus preguntas en torno a las formas expresivas y performativas en la elaboración del conocimiento que tenga intenciones arraigadas en los criterios éticos y epistémicos de la horizontalidad en condiciones donde no puede ser simultánea la presencialidad de las partes, un tema central en el diálogo que media la obra de arte entre el espectador y el artista. Igualmente me han aportado bastante para pensar este texto las preguntas elaboradas por todo el grupo de diálogo en Chapala en enero de 2025, aunque aquí he recuperado principalmente las cuestiones que se orientaron a la asimetría histórica, cronológica o estrictamente geográfica en la implementación de la horizontalidad frente al arte y la literatura latinoamericanos. Estas preguntas vinieron formuladas por comentarios muy generosos de Clementina Battcock, Claudia Zapata, Mario Rufer, Sarah Corona Berkin, Pablo Alabarces, Valeria Añón, Rebeca Pérez Daniel, Rosaura Martínez, Carmen de la Peza, Angela Schrott, Fernando Resende y Jochen Kemner. De ahí que, en diálogo con ellas y ellos, me parece que uno de los nodos argumentales de este escrito es ¿cómo sostener reciprocidad frente a un documento, aunque sea de carácter testimonial, dado que la contemplación parece aproximarse más a la reflexión y supone, con frecuencia, la diferencia temporal, el diferir del tiempo? Si lo pienso desde la deconstrucción, lo que se juega es la imposibilidad que se juega en el diálogo asimétrico de la aparición *fantológica* (Derrida, 1998), es decir, frente al hecho de que el diálogo es con un poema o una imagen, un suplemento escritural o gráfico.

pero desde una mirada cuir y barroca, y ahora, inevitablemente, también desde cierta mirada disimétrica y deconstructiva.

Si no he buscado sostener una sola categoría, este gesto tiene que ver con una estrategia que imposibilite reducir la hibridez de lo travesti-híbrido-barroco-disimétrico a una sola formulación. No se trata, a mi parecer, de solo buscar cómo inscribir una nueva historia de las disidencias sexuales en la región, sino de sostener su irrepresentabilidad, su claroscuro constitutivo: lo que brilla y se escurece, lo que aparece para inmediatamente retirarse.

La hibridez travesti se sustenta más en equívocos justificados por la disidencia, la disparidad y la coincidencia en la desigualdad y asimetría, que en la edificación de conceptos que borren las diferencias. Más próximas a la *performance* bastarda de los feminismos críticos de la colonialidad (Galindo, 2022) que a una aproximación a la doctrina subsidiaria de unos saberes meramente académicos. A pesar de que la hibridez barroca y travesti utilice los saberes académicos justamente como atavíos. Como escenarios de una rutina crítica y satírica. Una monumentalidad –sí– pero de lo inestable, de lo espectral, de lo escenográfico; simulacro como estrategia crítica, como despliegue estético de la imposibilidad de fijar al sujeto.

Y es que –en efecto y como efecto–, lo *queer*/cuir, ese significante que llegó desde el Norte con promesas de subversión, encontró en nuestras regiones una recepción asediada por la sospecha. No por deliberado rechazo, sino por exceso en su bastardía e hibridez: porque ya había otras formas de decir, otras escrituras del cuerpo, otros pliegues de la carne. Y esos sujetos aparecen y desaparecen constantemente retratados en la literatura de Sarduy, tanto como en las piezas arqueológicas intervenidas y maquilladas por el trabajo intelectual y político de Campuzano en su *Museo travesti del Perú*.

Con esto en mente, me parece que los LBGTs en la región, lejos de ser adoptados dócilmente por ese paradigma que lleva los semblantes y las marcas dominantes de las filosofías de Butler, De

Lauretis o Sedgwick, los reescribió, los desplazó y los volvió extraños a partir de la repetición en el maquillaje.

Porque lo que resistió fue la densidad simbólica, la exuberancia de referencias, la rugosidad de los paisajes epistémicos que ya se habían pronunciado desde otros cuerpos y otras memorias.

Hay, en este gesto, una línea –o mejor, una zona de contacto, una vibración común– que recorre las obras y los efectos de las obras de figuras como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel, Néstor Pherlóngor, Abigael Bohórquez, Mario Bellatin y Giuseppe Campuzano. Vedettes mayores en medio de literaturas menores (Deleuze y Guattari, 2008). Aunque sean propiamente agentes discursivos y vedettes de los desvíos menores y minoritarios, marionetistas del lenguaje, profanadores del canon a pesar de que no han faltado los intentos por convertirlos, a ellos también, en figuras de tributo.

Si aquí los menciono es porque creo que estos artistas y poetas no solo produjeron escritura, sino que igualmente idearon una escenificación diferida del exceso, del pensamiento del simulacro, del gesto performativo que desbarata las estructuras de todo saber heredado que pretenda transparencia y fiel comunicación de mensajes e informaciones.

Frente a la razón *queer*/cuir oficial, una contradicción performativa, estética, barroca y en exceso tropical. Una ruptura semiótica, una fuga que no se da sin un gesto de ceja arqueada.

Y eso es lo que me parece que puede proponerse como una práctica epistémica de travestismo barroco con miras a dialogar con la horizontalidad. Una entre ensayos posibles que faltan por articular en su artificio y efectos.

Considero que las prácticas de travestismo epistémico pueden responder productivamente a la invitación formulada por Sarah Corona Berkin (2019, p. 16), quien se pregunta cómo hacer justicia a otros conocimientos: aquellos que emergen de problemáticas sociales específicas y que no necesariamente deben inscribirse bajo

los criterios de validación de la llamada CCC: ciencia con criterios científicos (Corona Berkin, 2019, p. 12).

En este desplazamiento, la horizontalidad no se plantea únicamente como redistribución del saber, sino como una torsión activa de sus regímenes de legitimación; una reapropiación que transfiere estrategias de disenso hacia territorios epistemológicos desautorizados y con mucho por pensar en lo porvenir.

No obstante, incluso esta formulación corre el riesgo de ser injusta o imprecisa: enunciar los términos de la disputa implica ya tomar posición dentro de una ecuación históricamente determinada. Una donde los saberes situados, encarnados y no hegemónicos, han sido reducidos a materia de extracción simbólica, exotización –y autoexotización, tanto como autoerotización⁷ o borramiento bajo los moldes epistémicos de la modernidad colonial. Y si bien no quisiera hacer de este discurso una línea de dirección hacia la que deberían apuntar las teorías cuir ni la horizontalidad, quizá sí aportar y contaminar la discusión con aspectos que puedan fertilizar el campo problemático alrededor de sus temas, estrategias, modos de escritura y *performance* y, con todo ello, por lo menos lanzar las flechas a seguir en las líneas de fuga y expansión de este intento de aproximación a una respuesta desde las artes y literaturas *queer/cuir*. Para concluir, me gustaría disponer de esta cita que deja ver que, en lo que toca a la dimensión estética, cosmética, performativa, discursiva y epistémica, una horizontalidad travesti y barroca, podría poner de manifiesto, que no se trata solo de defender lo que el arte y la literatura producen o intervienen en la creación de saberes, sino que permiten ver que hay saber genuino, original, auténtico y verdadero, incluso detrás de la máscara, el artificio, la peluca y el maquillaje:

⁷ Debo a Pablo Alabarces este desplazamiento de significantes: de autoexotización al de autoerotización, y es gracias a un afortunado malentendido que se dio en el diálogo en Chapala.

El análisis de la dimensión pragmática-intersubjetiva del discurso aquí tiene relevancia ya que su función meramente estética, del “arte por el arte” (que aparentan tener estas novelas), se transforma en una función ética y política de modificar las relaciones del uno con el otro –las relaciones que rigen nuestro comportamiento como seres humanos. Esta posiblemente es la función que opera detrás de la presencia de sujetos sexualmente transgresivos o ambiguos en las novelas, función que no se percibe sin entender los mecanismos que la conforman en el discurso neobarroco.

Paradójicamente, al simular las apariencias de los sujetos, estos textos efectúan un desenmascaramiento de sus propios mecanismos discursivos utilizando el exceso, el artificio y la parodia. En cierta medida, el texto se aniquila en su propio exceso (de erotismo, de violencia, de palabras) para mostrar que no es más que un texto/sexo, una máscara, erotismo que es derroche, una apariencia engañosa, travestismo, una simulación, una construcción discursiva ficticia, socialmente sancionada y artificial. (Kulawik, 2009, pp. 39-40)

Bibliografía

Ayouch, Thamy (2020). *Psicoanálisis e hibridez. Género, colonialidad, subjetivaciones*. Ciudad de México: Ediciones Navarra.

Baler, Pablo, (2008) *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.

Bataille, Georges (1987). *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Icaria.

Büschges, Christian; Kaltmeier, Olaf y Thies, Sebastian (2011). Introducción. En Christian Büschges, Olaf Kaltmeier, Sebastian

Thies (eds.), *Culturas políticas en la región andina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Campuzano, Giuseppe (2007). *Museo Travesti del Perú*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Campuzano, Giuseppe y Godoy, Francisco (2013). Travestirme de museo para travestir al museo. [Entrevista con Giuseppe Campuzano]. *Arara* (11), 1-11. https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/godoy.pdf

Carrera, Arturo (2009). *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Corona Berkin, Sarah (2019). *Producción horizontal de conocimiento*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, Jacques (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.

Derrida, Jacques y Stiegler, Bernard (1998). *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.

Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: ERA.

Foucault, Michel (2007). El sexo verdadero. En Herculine Barbin, *Llamada Alexina B*. Madrid: Talasa Ediciones.

Foucault, Michel (2013). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2019). *Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Galindo, María (2022). *Feminismo bastardo*. Ciudad de México: Canal Press/Mantis.

Guerrero, Javier (2014). *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.

Kristeva, Julia (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.

Kulawik, Krzysztof (2009). *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Lugones, María G. (2022). De cómo reciprocarse. En Sarah Corona Berkin (coord.), *La horizontalidad en las instituciones de producción de conocimiento: ¿Perspectiva o paradoja?* Ciudad de México: Gedisa.

Perlongher, Néstor (1996). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.

Restrepo, Eduardo (2007) Antropología y colonialidad. En Santiago Castro (coord.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre / Universidad Central / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar.

Reyes, Samy (2024). Ciudad, deseos y territorialidades perversas. *Heterotopías* (7), 20-29. <https://uacm.edu.mx/Portals/16/revistas/7/HETEROTOPIAS7.pdf>

Romero Caballero, Belén (2017). Re-existencias travestis: Una contrahistoria desde la diferencia visual en Perú. *Arte y Políticas de Identidad* (16), 97-122. <https://doi.org/10.6018/317091>

Rufer, Mario y Ortiz, Maai (2022). Requerir cultura, administrar el mito: paradojas de la horizontalidad en instituciones culturales

estatales. En Sarah Corona Berkin (coord.), *La horizontalidad en las instituciones de producción de conocimiento: ¿Perspectiva o paradoja?* Ciudad de México: Gedisa.

Santucci, Silvana F. (enero-junio de 2013). Modos de la imagen en *Big Bang* de Severo Sarduy. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 15(1), 201-218.

Sarduy, Severo (1972). *Cobra*. Barcelona: Seix Barral.

Sarduy, Severo (1982). *La simulación*. Ciudad de México: ERA.

Sarduy, Severo (1999). *Obra completa*. Buenos Aires: Sudamericana.

Sarduy, Severo (2011). *El barroco y el neobarroco. Apostillas por Valentín Díaz*. Buenos Aires: El cuenco de plata.