

HERMOSA COMPOSTURA

Manuel Segade

En *El gran teatro del mundo*, el dramaturgo barroco Pedro Calderón de la Barca hace que el MUNDO se pregunte: «¿Quién me saca de mí?».¹ En ese llamado Siglo de Oro español, al mundo lo habían sacado de quicio: la colonialidad desencadenó una serie de pérdidas ignoradas durante siglos pero que en la contemporaneidad comenzaron a aparecerse como fantasmas, a tomar cuerpo tanto en cosas como en las formas de hacerlas y, en consecuencia, a reclamar ser dichas por su nombre. Como europeos, constatamos el hecho de que todas nuestras pérdidas, presentes y futuras, han tenido ya lugar. Nuestro trabajo es encarnar ese trabajo de duelo, haciendo que el modo de desconocimiento en el que la pérdida nos sitúa sea el espacio colectivo de producción que necesitamos. Porque esta es inevitable, porque la pérdida ya ha sido constituyente antes de que nosotras estuviésemos aquí. El trabajo de Mercedes Azpilicueta tiene su sentido en ese tránsito, en ciertas marginalidades del Sur geopolítico que inventaron nuestro presente antes de que hubiese acontecido.

1. La primera frase de *El gran teatro mundo*, enunciada por EL AUTOR, da título a este texto.

OH, FOR A LOVELY SCENE

Manuel Segade

In *The Great Theater of the World*, baroque playwright Pedro Calderón de la Barca makes THE WORLD ask itself: “Who pulls me out from deep within myself—?”¹ In the so-called Spanish Golden Age, the world was, indeed, at its wits’ end: colonialism unleashed a series of losses that went unnoticed for centuries, but that, in the contemporary period, started to take the shape of ghosts, to become embodied both in things and in the ways things are made – and these losses have now demand that they be called by their names. As Europeans, we have realized that all of our losses, past and future, have already come to pass. Our task now is to embody that work of mourning, in order to take the ignorance that this loss has thrown us into, and turn into into a much-needed collective space of production. Because this loss is inevitable; it has been a constituent part since long before our own time. The meaning behind Mercedes Azpilicueta’s work lies within this transition, in the marginalities of the geopolitical South that long ago determined the shape of our present.

1. The title of this essay is taken from the first line of *The Great Theater of the World*, delivered by the character AUTHOR. Translated by Rick Davis, in “The Great Theater of the World,” *Theater*, vol. 34, no. 1, 2004, pp. 128–151. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/153618.

El tejido de referencias de este texto y su dislocación temporal explicita la intención de hacer de las historias del arte y de la cultura contemporáneas una herramienta cronopolítica, capaz de dismantelar el tiempo lineal de la Historia teleológica convencional. Un tiempo *queer*, un tiempo feminista radical, más allá de un patrón finalista o evolucionista, es un tiempo rico, un *vai-vén*, que no se repite pero que rima, más cercano a la dialéctica de una marea oceánica que a la sucesión imparabla y destructiva del calendario occidental.

La era de la voz está por venir.
— Severo Sarduy

Severo Sarduy fue un escritor y pintor cubano. En 1960, se vino a Europa por vez primera, con una beca de bellas artes del gobierno de Castro. La primera parada fue Madrid, donde pasó al completo el mes de enero. Cada día, visitaba el Museo del Prado, cada día pasaba un rato delante de *Las meninas* con su madre. En 1972, habló por primera vez del Neobarroco.

«Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el *logos* no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinita: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto — real o verbal — no salta ya solamente sobre las divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y de la discusión».²

2. Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», en *Obra completa. Tomo II. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, p. 1403.*

The web of references that make up this text fall outside of time, as part of an explicit desire to fashion art history and the histories of contemporary culture into a chronopolitical tool – one capable of dismantling the linear time of conventional, teleological History. A queer time, a radical feminist time, beyond an end-focused or evolutionist model, is a rich time, an oscillation – one that does not repeat itself, but rhymes. It is closer to the dialectics of an ocean tide than to the unremitting onslaught of the Western calendar.

The era of the voice is yet to come.
— Severo Sarduy

Severo Sarduy was a Cuban writer and painter. He first came to Europe in 1960, with a fine arts grant from the Castro administration. His first stop was Madrid, where he spent the whole month of January. Every day he would visit the Museo del Prado, where he would spend time in front of *Las meninas*, accompanied by his mother. He first spoke of the ‘neobaroque’ in 1972.

“Neobaroque of disequilibrium, structural reflection of a desire that cannot attain its object, a desire for which the *logos* has organized only a screen to conceal this lack. The gaze is no longer infinite: as a partial object, it has converted itself into a lost object. The route – real or verbal – no longer simply leaps over innumerable divisions; we know it attempts something that constantly escapes it, or, rather, whose route is divided by the very absence around it, which it displaces. Neobaroque: a necessarily pulverized reflection of a knowledge that knows it is no longer ‘calmly’ closed on itself. An art of dethronement and dispute.”²

2. Severo Sarduy, “The Baroque and the Neobaroque,” trans. Christopher Winks, in *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 289

Sarduy se instaló pronto en París, donde se convirtió en un gran amigo de Roland Barthes. Cenaban habitualmente juntos con otros amigos homosexuales de su círculo íntimo y acudían a saunas y *soirées* al menos una vez por semana. Se conservan unos apuntes de Barthes después de una cena con Sarduy en la que reflexionaron sobre el barroco: «¿Y si hubiera un goce en la crisis como placer fundamental del ritmo? ¿Y si la frase fuera crisis? ¿Y si la estructura del lenguaje fuera crítica? Toda enunciación remite a la intersubjetividad, toda enunciación es una “puesta en crisis” de sí misma ante la mirada, la escucha, la palabra del otro. Toda enunciación debe concebirse en términos de práctica».³

Para Sarduy esta práctica era política, pero no de un modo directo o frontal. El llamado arte político, decía, se satisface en la denuncia del capitalismo como podredumbre, de la burguesía como explotación. «Lo único que la burguesía no soporta, lo que la “saca de quicio” o la arranca de sus bisagras, es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo».⁴

Sarduy concebía la demasía como la táctica política en el interior del lenguaje mismo: «Ser barroco significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer».⁵

El barroco era así una apoteosis casi histórica de lo nuevo, y hasta de lo estrafalario:

Sarduy soon settled in Paris, where he became close friends with Roland Barthes. They often had dinner together, alongside other homosexual friends from their close circle, and went to saunas and *soirées* at least once a week. There are some notes that Barthes wrote after a dinner with Sarduy where they reflected on the baroque: “And if there is an enjoyment amid crisis, as a fundamental pleasure of rhythm? And if the sentence were crisis? And if the structure of language were critical? Every enunciation refers back to inter-subjectivity, every enunciation is a ‘*mise en crise*’ of itself before the watching, listening and speaking of the other. Every enunciation should be conceived of in terms of practice.”³

For Sarduy, this practice was political, but not in a direct or head-on sort of way. For him, so-called political art is content to decry the rottenness of capitalism, the exploitation of the bourgeoisie. “The only thing the bourgeoisie cannot stand, the only thing that ‘drives them crazy’ or gets on their nerves is the idea that thought can think about thought, that language can talk about language, that instead of writing about something, an author can write something.”⁴

Sarduy conceived of excess as the political tactic at the heart of language itself: “To be baroque means to threaten, to judge and to parody the bourgeois economy, based on the stingy administration of assets, right at its very center and foundations: the space of signs, of language, the symbolic underpinnings of society, which ensures its operations and communications. To waste, squander, give away language for the sole purpose of pleasure.”⁵

The baroque, then, was an almost hysterical apotheosis of the new, and even the

3. Roland Barthes, *El discurso amoroso. Seminario en la École des hautes études en sciences sociales 1974-1976. Seguido de Fragmentos de un discurso amoroso* (textos inéditos). Madrid: Paidós, 2011, p. 305. — 4. Severo Sarduy, «Barroco», en *Obra completa*. Tomo II. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, p. 1195. — 5. *Ib.*, p. 1250.

3. Roland Barthes, *El discurso amoroso. Seminario en la École des hautes études en sciences sociales 1974-1976. Seguido de Fragmentos de un discurso amoroso* (textos inéditos). Madrid: Paidós, 2011, p. 305. Translation ours. — 4. Severo Sarduy, «Barroco», in *Obra completa*. Vol. II. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, p. 1195. Translation ours. — 5. *Ib.*, p. 1250.

obeliscos, fuentes grotescas para desvirtuar la monotonía de las avenidas, ruinas o falsas ruinas, para ahondar y negar el cauce mudo del pasado cuya historia se encuentra más bien en las huellas que ha dejado en las formas vivas. Los periódicos envejecen el acontecimiento de ayer con la galaxia sin conexión alguna —excepto su simultaneidad— de acontecimientos de hoy; la moda, siempre cambiante, ridiculiza el traje ya visto: es imposible —porque no hay grado cero del vestuario— no seguirla. «¿Qué es la pintura? No reproduzco, garabateo, lacero, estrujo, tuerzo, clavo. Un número. Un borrón. [...] Lienzo flotando. Bastidor roto. Subversión y reverso no de lo representado, sino del representante de la representación. [...] Discusión y crisis. Fin de la ontología».⁶

Sarduy entendió muy bien que todo barroco consiste en una geometría, en la exposición de unas reglas de juego. Su relato de la etimología de la palabra *barroco* sirve para explicar su idea. Barroco era una técnica en marquetería, en un claro paralelismo con una plástica constreñida dentro de unas reglas fijas, unas reglas que son internas a su hacer mismo, como el *trompe-l'oeil*, el trampantojo: «Así el lenguaje barroco: vuelto sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería».⁷ Su definición del barroco evolucionó de modo significativo en los años de la crisis del sida. El barroco se vuelve un enderezamiento. El barroco ya no es solamente una proliferación incontrolable de signos, sino que constituye también su reestructuración.

También legó una metodología de trabajo: «Queda, como simple confirmación y regreso del barroco —pero esta vez no se trata de un barroco trasplantado, sino de «origen» ya sudamericano— la reactualización del trabajo en grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal».⁸ Sin duda, también se trataba de la receta

6. Severo Sarduy: *Ensayos generales sobre el barroco*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 121-122. — 7. Severo Sarduy: *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974, p. 52. — 8. Severo Sarduy: *Ensayos generales sobre el barroco*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 103.

outlandish: obelisks and grotesque fountains to break up the monotony of the avenues; ruins or false ruins to deepen and negate the silent flow of the past, whose history is really to be found in the marks it has left on the living forms. Newspapers make the events of yesterday grow old without any connection – except for their simultaneity – with today's galaxy of events; fickle fashion makes a mockery of what was worn just yesterday: it is impossible – because there is no zero degrees in clothing – not to keep up with it. “What is painting? I do not depict, I scribble, tear, wring, twist, drive in. A number. A smudge. (...) Floating canvas. Broken stretcher. Subversion and back-side, not of the thing depicted, but of the depicter of the depicted. (...) Dispute and crisis. End of ontology.”⁶

Sarduy understood all too well that every baroque comes down to a geometry, to the act of pointing out the rules of the game. His telling of the etymology of the word ‘baroque’ serves to explain his idea. ‘Baroque’ was originally a marquetry technique, in a clear parallel to a visual arts constrained within a fixed set of rules internal to its very way of doing, like the *trompe-l'oeil*: “Thus, baroque language circles back onto itself, a mark of its own reflection, the props taking center stage.”⁷ His definition of the baroque evolved significantly through the years of the AIDS crisis. The baroque became a way of straightening things out. The baroque was no longer just an uncontrollable proliferation of signs, but was also the restructuring of these signs.

He also gave us a working methodology: “What remains, as a mere confirmation and return of the baroque – although this time not a transplanted baroque, but one of South American ‘origin’ – is a bringing up to date of group work, the evangelical dream

6. Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*. Mexico City/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 121-122. Translation ours. — 7. Severo Sarduy, *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974, p. 52. Translation ours.

incipiente de ecología de lo común, de la producción como una síntesis orgánica. Para ello, llegó a definir protocolos de acción sobre cómo abordar el lenguaje: «Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que este se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita cuya lectura — que llamaríamos lectura radial — podemos inferirlo».⁹

Barthes falleció atropellado por una furgoneta de un servicio de lavandería. En una entrevista póstuma hablaba sobre el acto de escribir: «Es una manera, simplemente, de luchar, de dominar el sentimiento de la muerte y de erradicación integral. No es para nada la creencia de que seremos eternos como escritores tras la muerte. Pero, a pesar de todo, cuando escribimos, dispersamos gérmenes, podemos estimar que dispensamos una suerte de esperma y que, como consecuencia, se nos inserta en la circulación general de los gérmenes».

Sarduy recibió un diagnóstico positivo de VIH justo treinta años después de su llegada a Madrid, en febrero de 1990. Curiosamente, también él auguró un futuro anterior: la primera mención del sida en la literatura latinoamericana se encuentra en su novela *Colibrí*, publicada ocho años antes de su muerte, en 1983. Otra de sus definiciones de neobarroco: «*retombée*: causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe».¹⁰

*La momentánea incandescencia del objeto,
su chisporroteo ante los ojos, extrayéndolo*

9. Severo Sarduy: *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011, p. 11. — 10. P. 1196.

of the collective, the cellular organization of an ideal order.”⁸ It must also have been a germinal recipe for an ecology of the commons, for production as an organic synthesis. To this end, he set out guidelines on how to approach language: “Another of the baroque’s mechanisms of artificialization consists in obliterating the signifier of a given signified, but not by replacing it with another one, no matter how far removed from the first, but rather through a chain of signifiers that progresses metonymically until finally circumscribing the missing signifier, tracing an orbit around it, one whose reading — which we might call a radial reading — we can infer.”⁹

Barthes died after being hit by a laundry van. In a posthumously published interview, he wrote about the act of writing: “It is a way, simply put, of fighting, of overcoming the feeling of death and total eradication. It is not, by any means, the belief that after death we as writers will become immortal. But still, when we write, we spread seeds, we might say that we release a sort of sperm, and that, as such, we come to form part of the general circulation of seeds.”

Sarduy was diagnosed HIV positive exactly thirty years after his arrival in Madrid, in February 1990. Interestingly, he, too, foretold a past future: the first time AIDS was mentioned in Latin American literature was in his novel, *Colibrí* [*Hummingbird*], published in 1983, eight years before his death. Another of his definitions of neobaroque: “*retombée*: an achronic causality, non-contiguous isomorphism, or consequence of something that has yet to take place, a similarity to something that does not yet exist.”¹⁰

*The momentary incandescence of the
object, sparkling before the eyes, heaving*

8. Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*. México City/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 103. Translation ours. — 9. Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011, p. 11. Translation ours. — 10. P. 1196. Translation ours.

*bruscamente de la opacidad, arrancándolo
a su complementaria noche oscura.*

— Severo Sarduy¹¹

Escritor, sociólogo, activista, Nestor Perlongher fue pionero de la teoría *queer* en Argentina. Vivió exiliado en Brasil, en São Paulo, durante la mayor parte de la década de 1980. Hablaba y escribía en femenino, se dirigía en su correspondencia sistemáticamente a todas sus amigas como «Nena» y le gustaba que la llamaran Rosa. Los textos de Perlongher, en particular, defienden la pluma como resistencia contracultural contra el machismo, en la medida en que la marica asume voluntaria y solidariamente los atributos de la mujer: devenir mujer como fuga hacia lo menor, en el sentido político que Deleuze le daba al término.

Perlongher defendió un neobarroco específicamente del Sur, de Río de la Plata, al que llamó *neobarroso*. Uno de sus poemas más famosos, Perlongher rima sobre los cadáveres de la dictadura argentina:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres.

En eso que empuja,
lo que se atraganta
En eso que traga,
lo que se emputarra,
En eso que amputa
lo que empala,
En eso que iputa!
Hay Cadáveres.¹²

11. Severo Sarduy, *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974, p. 68. — 12. <https://airenuestro.com/2021/11/29/poemas-escogidos-nestor-perlongher/>

it out of opacity, tearing it out of its complementary dark night.

— Severo Sarduy¹¹

Argentinian writer, sociologist and activist Néstor Perlongher was a pioneering queer theorist. For most of the 1980s, he lived in exile in São Paulo, Brazil. He spoke and wrote in the feminine, and in his letters he systematically addressed his friends as *Nena* (“Girl”), and liked them to call him Rosa. In particular, Perlongher’s texts defend camp as a form of counter-cultural resistance against male chauvinism, insofar as the *marica* (“fag”) voluntarily adopts female attributes out of a sense of solidarity: to become woman-like as an escape into minority, in Deleuze’s political sense of the term.

Perlongher defended a neobaroque specific to the Global South and the River Plate, which he dubbed *neobarroso*, a portmanteau of *neobarroco* (neobaroque) and *barroso* (muddy). In one of his most famous poems, Perlongher muses on the dead bodies of the Argentine dictatorship:

In the underbrush
In the scrubland
On bridges
In canals
There are Dead Bodies.

In the thing that pushes,
the thing that chokes,
In the thing that gets swallowed,
the thing that fucks you up,
In the thing that amputates
the thing that impales,

11. Severo Sarduy, *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974, p. 68. Translation ours.

Sin duda los hay, ya que el poema lo constata en cada estrofa, pero en la artificiosidad del lenguaje, en el desplazamiento de un sonido a otro, Perlongher hace ver que los cadáveres están, antes que nada, en el lenguaje mismo y en sus fracturas, en ese espacio del rumor entre lo que se puede decir y lo censurado, entre la verdad oficial de la dictadura y la lengua neobarroca con que la cuestiona.

Hago un inciso, porque quiero dejar claro que devolver a nuestros muertos es el acto *queer* por antonomasia. La gran investigación de Perlongher mientras enseñaba en la Universidad de São Paulo fue sobre la prostitución masculina en Brasil. Analizó las declinaciones de los cuerpos, las posibilidades infinitas de nombrar a las *bichas*. «Archipiélagos de lentejuelas, tocados de plumas iridiscentes (en cada vertebración de la cadera trepidante, las galas de cien flamencos que flotan en el aire tornado un polvo rosa), constelaciones de purpurinas haciendo del rostro una máscara más, toda una mampostería kitsch, de una impostada delicadeza, de una estridencia artificiosa se derrumba bajo el impacto (digámoslo) de la muerte».¹³

Perlongher definía el barroco como un nódulo de barro que, encerrado en el interior nacarado de una concha, produce la monstruosidad prodigiosa de una perla irregular. También, barroco: cierta operación de plegado entre la materia y la forma, que desujeta, desubjetiva.

Mi voz, la suya. «La maquinería del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones y toques, cuyo exceso, tan cargado, impone altisonante el encanto raído de lo que en ese meandro concupiscente se maqui-llaba. El referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido

13. Néstor Perlongher: «La desaparición de la homosexualidad», *El Portero*, 119, noviembre, 1991. <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2010/07/homenaje-nessor.html>

In the thing that – fuck! –
There are Dead Bodies.¹²

Surely there are dead bodies, as the poem confirms stanza after stanza, but in the poem's linguistic artifice, in its displacement from one sound to another, Perlongher shows us that the corpses are, first and foremost, to be found in language itself and in its cracks, in the space of rumors, between what can be said and what is censored, between the official truth of the dictatorship and the neobaroque language used to question it.

At this point a quick digression is in order, to clarify that bringing back our dead is the queer act *par excellence*. Perlongher's main field of research, while teaching at the University of São Paulo, was male prostitution in Brazil. He analyzed the bodies' declensions, the infinite ways of referring to the *bichas*. "Archipelagos of sequins, headdresses of iridescent feathers (in each intrepid sway of hips, the gala of a hundred flamingos dissolves into pink dust), constellations of glitter masking faces, an entire masonry of kitsch, a feigned delicateness, a strident artifice: it all collapses under the weight (let's call it) of death."¹³

Perlongher defined the baroque as a speck of mud that, trapped inside the pearly interior of a shell, gives rise to the spectacular monstrosity that is an irregular pearl. Also, baroque: a certain folding between material and form, which strips away subjecthood, desubjectivizes.

My voice, his voice. "Baroque mechanisms disintegrate the intended unilaterality of meaning, embellishing threadbare charms through a sinful meandering proliferation of allusions and flourishes with heavy adornments that create a mask of

12. <https://airenuestro.com/2021/11/29/poemas-escogidos-nessor-perlongher/> Translation ours. — 13. Néstor Perlongher, "The Disappearance of Homosexuality," in *Plebeian Prose*, trans. Frances Riddle, ed. Christian Ferrer and Osvaldo Baigorra. Cambridge (UK): Polity Press, 2019.

se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa del olvido...»¹⁴

Como las locas: «El lenguaje, podría decirse, “abandona” (o relega) su función de comunicación para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí”: “literatura del lenguaje” que traiciona la función puramente instrumental, utilitaria, de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos —“función poética”— que recorre e inquieta, soterrada, subterránea, molecularmente, el plano de las significaciones instituidas, componiendo un artificio de plenitud enceguedora y ofuscante, hincado e inflado en su propia composición, pero cuya obsesiva insistencia en el repliegue, en el drapeo, en la torsión, le presta, en el desperdicio de las naderías, una contorsión pulsional, erótica. Ceremonia sensual del desperdicio, pero también urdido de “texturas materiales”, un “teatro de las materias”: endurecida en su estiramiento o en su “histéresis” (el rigor de la histeria), la materia, elíptica en su forma, “puede devenir apta para expresar en sí los pliegues de otra materia”. Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas».¹⁵

Citar significa prestarle otra voz al cuerpo del texto, hacer ventriloquía con la carne de la palabra. «Cierta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena kitsch o detestable para las pasarelas de las modas clásicas, no es un error o un desvío, sino que parece algo constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que afecta a las texturas latinoamericanas; texturas porque el barroco teje, más que un texto signifi- cante, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso (...).

grandiloquent splendour. The reference alluded to is tucked away under a gleaming waterfall, and if meaning is lost, it no longer matters, the process generates a powerful force of forgetfulness (...).”¹⁴

Just like fairies: “Language, it could be said, ‘abandons’ (or banishes) its communicative function and spreads out like a viscous, iridescent substance that ‘shines from within’; ‘literature of language’, which casts off purely instrumental, utilitarian functions to delight in the meandering interplay of sound and sense – ‘poetic function’ that traverses the plane of established meaning, disrupting it, secretly, clandestinely, molecularly, to create a mirage of binding, obfuscating plenitude, hindered and heeded by its own composition, but whose insistent obsession with folds, with draping, with twists and turns, lends it, like frivolous Argentine excess, a stimulated, erotic contortion. Sensual potlatch of excess that is woven from ‘material textures’, a ‘theatre of matter’: pulled taut and hardened through ‘hysteresis’ (the laws of hysteria), matter, elliptical in shape, ‘may be useful for expressing the folds of another material’. Impulsive, corporal material evoked and summoned by the baroque in its full-bodied corporality, saturated and distorted by heterogeneous inscriptions.”¹⁵

To cite is to lend another voice to the body of the text, to perform ventriloquy with the flesh of the word. “A certain tendency towards the absurd, a desire for the obscure, the extravagant, a taste for messiness that would seem kitsch or detestable on classical catwalks – it’s not an error or a vice, but a fundamental characteristic, a filigreed inscription, a certain textual intervention that influences the textures of Latin America. Texture because the baroque weaves more than a signifying text, a rhizomatic knitting of allusions that transform the language into texture, an embroidered

14. Néstor Perlongher: *Prosa Plebeyta: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Collin, 2008, p. 96. — 15. *Ib.*

El barroco se monta sobre los estilos anteriores, por una especie de “inflación de significantes”. El barroco es un dispositivo de proliferación».16

Después de dar positivo de VIH, Perlongher fue un paso más allá que Sarduy apuntando al animalismo y a la ruptura de los límites biológicos, después de conocer su seroconversión. Esa comunión total es la de la no-persona, la vida no personal, aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida; allí donde el cadáver entra en intersección con, por una parte, el mundo de los animales (en contigüidad con lo animal, lo orgánico, lo meramente biológico) y, por otra parte, con el dominio de lo inorgánico, el cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil. Un cuerpo que nos llega desde el pasado como un molde de nosotras mismas.

Perlongher, con su escritura profética, también preludeó la zombificación del mundo que vivimos hoy, cuando analizaba también a Góngora: porque al insertar una lengua (no-)muerta en el cuerpo del castellano, se lleva a cabo un gesto que podría definirse como biopoético. En efecto, el latín, lengua muerta para la comunicación diaria al fundirse con el castellano, arrastra a ambas lenguas a una entrevista donde la función comunicativa del lenguaje parece siempre a punto de expirar, y donde un cuerpo nuevo, en su pura materialidad, es creado a partir de esa muerte. Además, en ese doble movimiento de muerte e inhumación (del lenguaje comunicativo) y de resurrección y exhumación (de esa «lengua muerta»), hay una potencia que, al poner en sincronía distintas temporalidades, perturba la organización geológica de la historia de la cultura, removiendo las diversas capas de sedimentos y fósiles, para producir un efecto de dislocación del presente. De esto, precisamente, trata el neobarroso.

sheet, something tangible, material that can stand on its own. (...) Let's say that the baroque is 'constructed' atop previous styles through a kind of 'inflation of signifiers', a mechanism of proliferation."¹⁶

After testing positive for HIV, Perlongher went a step further than Sarduy, broaching the subject of animal rights and the breaking-down of biological barriers. This total communion is that of the non-person, the impersonal life, whose death means nothing to the community, and which does not matter for the collective memory. It is there that the dead body intersects with, on the one hand, the animal world (as contiguous with the animal, the organic, the purely biological) and, on the other, with the realm of the inorganic, the body-thing, the body as object and fossil. A body that comes down to us from the past like a mold of ourselves.

Perlongher, with his prophetic writing, also foretold the zombification of the world we live in today, through his analysis of Góngora: because inserting a(n) (un)dead language into the body of Spanish is a gesture that could be defined as biopoetic. Indeed, Latin, a language that is dead in terms of everyday communication, when melded with Spanish, drags both languages into an interstitial life where the communicative function of language seems always on the verge of giving out, and where a new, purely material body is created out of this death. Moreover, in this double act of death and interment (of communicative language) and of resurrection and disinterment (of the “dead language”), there is a power that, by synchronizing distinct temporalities, upsets the geological organization of cultural history, stirring up the different layers of sediments and fossils, creating a dislocation of the present. And this is precisely what the *neobarroso* is all about.

Perlongher fallece por complicaciones del VIH en 1992. Un año antes que Sarduy. Cuando, en una entrevista, le preguntaban sobre la hipotética edición de sus obras completas en 2089, Sarduy respondió: «Nada quedará. Nada. Pero no debido a una deficiencia o a una inconsistencia particular de mi trabajo, sino debido al cambio total, de orden tecnológico, que nos aguarda en el tercer milenio. Debido a lo imprevisible de todo lo que va a pasar y que ningún futurólogo puede prever. Esas formas discursivas, estas nociones del saber, ese mundo que ya padece de su nueva estabilidad, no tendrá nada que ver con el que sucede. Todo va a bascular, hacia lo mejor o hacia lo peor. De modo que nuestras formas literarias o conceptuales serán, cuando más, curiosidades arqueológicas. Y eso si persisten. Si sobreviven a la catástrofe, al cambio tecnológico o a la hecatombe nuclear. El plazo que me das parece muy lejano. Basta con unos años, un virus electrónico o con una pandemia como el sida. Basta con la mala voluntad de algún tirano. Basta con un capricho divino. Y todo llegará a su límite, a su ceniza, a su fin».¹⁷

Y yo añado: contra esto y por una coalición con nuestros muertos, neobarroco.

¡Oh qué maravilla!

¡Cuántas criaturas bellas hay aquí!

— Miranda en *La tempestad* de William Shakespeare¹⁸

El 4 de febrero de 1860, la escritora rioplatense Eduarda Mansilla, de 25 años, comenzaba a publicar en secreto una novela titulada *Lucía Miranda* en formato folletín en el diario *La Tribuna*.¹⁹ El título original era: *Lucía. Novela sacada de la historia*

Perlongher died of HIV-related complications in 1992, one year before Sarduy. Once, in an interview, in response to a question about a hypothetical future edition of his complete works in the year 2089, Sarduy answered, “There will be nothing left. Nothing. But not because of some particular shortcoming or inconsistency of my work, but because of the total technological shift that awaits us in the third millennium. Because of the sheer unpredictability of everything that is going to happen, which no futurologist could foresee. Those discursive forms, these notions of knowledge, that world that is suffering from its newfound stability, will have nothing to do with the one to come. Everything will lurch either toward something better or something worse. Which means that our literary or conceptual forms will be, at best, archeological curiosities. If they make it at all. If they survive the catastrophe, the technological shift, or the nuclear disaster. The date you propose sounds to me like the distant future. All it will take is a few years, an electronic virus, or a pandemic like AIDS. All it will take is the ill-will of some tyrant. All it will take is a divine whim. And everything will reach its limit, its ash, its end.”¹⁷

And I would add: against this, and for a coalition with our dead: neobaroque.

O wonder!

How many goodly creatures are there here!

— Miranda, in Shakespeare’s *The Tempest*

On February 4th, 1860, 25-year-old Argentinean writer Eduarda Mansilla began to secretly publish a novel titled *Lucía Miranda* as a serial in the

17. Gustavo Guerrero: «Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy», en *Obra completa. Tomo II. Madrid: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores*, 1999, p. 1840. — 18. «O wonder! / How many goodly creatures are there here!», William Shakespeare: *The Tempest*. 51. 2233-2234. — 19. Se publicó entre mayo y julio de 1860. Esto convierte a Eduarda Mansilla en la primera novelista argentina en publicar.

17. Gustavo Guerrero, «Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy», in *Obra completa*, Vol. II. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, p. 1840. Translation ours. — 18. 18. It came out between May and July 1860, which makes Eduarda Mansilla Argentina’s first published female novelist.

argentina por Daniel. Mansilla explicaba en el prólogo a la publicación de la versión definitiva de 1882: «Al publicar una nueva edición de mi LUCÍA MIRANDA, esa obra de mis años tempranos, he creído no deber hacerle sufrir transformación alguna. Los defectos, como las cualidades de esta novela, son inherentes a la juventud de su autor, DANIEL entonces, hoy ya en plena posesión de su nombre verdadero».²⁰ El azar tejió una historia paralela: al mismo tiempo que ella, en la misma *La Tribuna* en 1860, otra escritora argentina, Rosa Guerra, publicó también su *Lucía Miranda*. Aparentemente, es una coincidencia: al ver publicada la de Mansilla, Guerra — que trabajaba sobre el mismo tema — se dio prisa en publicar. El centro de sus relatos es el mito de la cautiva: una mujer blanca en poder de los indios, una historia que rebosa violencia y ultrajes de todo tipo, de modo que marca un límite y diferencia a unos y otros, entre civilizados y salvajes. Que ambas estuviesen escribiendo a la vez es un indicio de que, en ese allí y entonces, ese relato era fundamental para el imaginario sociocultural. Es más: era fundamental como una herramienta transformadora en las manos subalternas de dos escritoras mujeres.

En la cultura hispánica, el secuestro de doncellas se había integrado desde la Alta Edad Media dentro de los espectáculos públicos y fue el tópico de la cristiana cautiva el que adquirió una gran difusión a través del romancero y dentro de la narrativa de moros y cristianos. La cautiva era una fantasía erótica masculina con un par contrario, la esclava indígena bajo el yugo de los blancos. La cautiva europea Lucía Miranda en manos de los indígenas condensa también el papel de las mujeres en la fundación de Argentina y aborda el asunto de convivencia con lo indígena como posibilidad. Su primera formulación data del pleno Barroco, 1612, en *La Argentina manuscrita*, una crónica redactada por Ruy Díaz

20. Eduarda Mansilla de García: *Lucía Miranda*. Novela histórica. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1882, p. 8.

newspaper *La Tribuna*.¹⁸ The original title was: *Lucía. Novela sacada de la historia argentina por Daniel [Lucía: A novel taken from Argentine history by Daniel]*. As Mansilla explained in her prologue to the definitive 1882 version: “In publishing a new edition of my LUCÍA MIRANDA, which is a work from my early years, I’ve thought it best not to transform it in any way. Both the defects and merits of this novel are inherent to the youth of the author, at the time DANIEL, and today in full possession of her true name.”¹⁹ As chance would have it, at the same time as Mansilla was publishing her novel, in 1860, another Argentinean writer, Rosa Guerra, was publishing her own *Lucía Miranda* in the very same paper, *La Tribuna*. Apparently, it was a total coincidence: Guerra was already working on her version when she saw Mansilla’s novel come out, and decided to hurry up and get hers published. At the center of both tales is the myth of the female captive: a white woman in the hands of the Indians, a history brimming with all manner of violence and outrage, so as to mark a boundary between one group and another, between civilized and savage. The fact that both versions were being written at the same time suggests that, in that place and time, this story was crucial for the collective socio-cultural imagination. What’s more, it was crucial as a transformative tool in the subaltern hands of two female writers.

In Hispanic culture, the trope of the kidnapped maiden had been a stock character of public spectacle since the Late Middle Ages, and the figure of the female Christian captive spread through popular ballads and within the narratives of Moors and Christians. The female captive was a male erotic fantasy, which had its counterpoint in the indigenous slave at the mercy of the white man. European captive Lucía Miranda in the hands of the natives also speaks to women’s role in founding

19. Eduarda Mansilla de García, *Lucía Miranda*. Novela histórica. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1882, p. 8.

de Guzmán. Ya entonces la cautiva tiene nombre y apellido: Lucía Miranda.

Parece que Ruy Díaz inventó la historia, de la que no existen pruebas históricas. Sitúa su relato en 1527 y a Lucía Miranda como parte de la expedición del veneciano Sebastián Caboto a Río de la Plata. Es el momento de fundación del fuerte de Sancti Spiritus, a orillas del Paraná, en la actual provincia de Santa Fe, el primer asentamiento europeo en la Argentina fundado sobre el territorio del pueblo originario de los timbúes. Lucía era la esposa de un oficial español, Sebastián Hurtado. El afecto²¹ con el que ella trata al jefe indígena, Mangoré, lleva al equívoco que detona la trama: creyendo estar enamorado, el líder intenta raptarla en una acción fracasada que le lleva a la muerte, pero será su hermano Siripo el que culmine el asalto y se la lleve. Ante los ruegos de Lucía, el nuevo jefe de los timbúes la toma por esposa y le perdona la vida a su marido Sebastián, pero obligándolo a su vez a desposar a una indígena. Cuando la pareja de colonos cede al impulso del adulterio, la tragedia se desencadena y son asesinados. El episodio del que sí queda registro histórico es el del triunfo de los timbúes sobre los colonos: en 1529, el fuerte fue incendiado, matando a casi todos sus habitantes. Sin duda, el asimétrico relato de la cautiva sirve como justificación moral para refrendar el uso de la fuerza en el proceso de colonización frente a la barbarie de los nativos.

Para la especialista María Rosa Lojo,²² la versión de Ruy Díaz explica la violencia interétnica y legitima la conquista, a la vez que crea un espacio de ambigüedad que posibilita la aparición de sucesivas reelaboraciones: el drama *El charrúa* de Pedro Bermúdez de 1853; las refundiciones que realizan los historiadores jesuitas Del Techo, Lozano, Charveloix y Guevara, entre

21. Llamado por el escritor «cariño cristiano». — 22. Ver el estudio crítico en: Eduarda Mansilla: *Lucía Miranda* (1860). Madrid: Iberoamericana Editorial, 2007. Edición a cargo de María Rosa Lojo y equipo.

Argentina, and raises the issue of whether coexistence with the native peoples is possible. The first known version dates from 1612, in the baroque period, in *La Argentina manuscrita*, a chronicle written by Ruy Díaz de Guzmán. Already the captive had a first and last name: Lucía Miranda.

Ruy Díaz seems to have made up the story, of which there is no documentary evidence. He set his story in 1527, with Lucía Miranda as a member of Venetian captain Sebastian Cabot's expedition to the River Plate. This was the time when the fort of Sancti Spiritus was founded on the banks of the Paraná, in the modern province of Santa Fe, the first European settlement in Argentina, founded in the territory of the Timbú people. Lucía is the wife of a Spanish officer, Sebastián Hurtado. Her affection²⁰ toward the indigenous chief, Mangoré, leads to the misunderstanding that sets the plot in motion. Believing he is in love with Lucía, the chief tries to kidnap her in a failed mission that leaves him dead. However, his brother Siripo is ultimately successful, and carries her away. The new Timbú chief responds to Lucía's pleas by taking her for his wife, and spares Sebastián's life, but forces him, in turn, to marry a Timbú woman. Although the couple accepts this adulterous compromise, tragedy is not avoided, and both end up being killed. A related episode about which there is historical data is the triumph of the Timbús over the settlers: in 1529 they set fire to the fort, killing almost all of its inhabitants. The asymmetrical tale of the captive woman clearly serves as a moral justification for the use of force in the process of colonization, to fend off the savagery of the natives.

For specialist María Rosa Lojo,²¹ Ruy Díaz's version serves to explain the region's inter-ethnic violence and legitimize the conquest, while at the

20. Which the author terms "Christian kindness" — 21. See the critical study in: Eduarda Mansilla: *Lucía Miranda* (1860), ed. Rosa Lojo and team. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007.

los siglos XVII y XVIII; las versiones decimonónicas de los españoles Félix de Azara y del deán Gregorio Funes; el drama perdido de Lavardén, *Siripo*, de fines del siglo XVIII. Además, Lojo prueba la presencia de la saga en lengua inglesa: supone que Shakespeare debió conocer el mito de Lucía Miranda²³ y que También Sir Thomas Moore lo introduce en la tragedia *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple* de 1718. En manos de Mansilla, el personaje de la cautiva se convierte en un revolucionario engranaje de primer contacto, una alternativa mediadora entre los pueblos originarios y el imperialismo europeo.

Mansilla era sobrina de Juan Manuel de Rosas, hija del héroe de la Vuelta de Obligado — Lucio Norberto Mansilla — y hermana de Lucio V. Mansilla, el renombrado escritor. Su matrimonio con el diplomático Manuel Rafael García Aguirre le permitió viajar continuamente. En su primer destino en Estados Unidos, conoció a Lincoln antes de que fuese nombrado presidente. Destinada luego a París, aprendió canto lírico y se dedicó a la composición musical, entrando en contacto con Gounod, Rossini o Massenet y componiendo canciones con letras de Lamartine y Víctor Hugo. De hecho, este último y los Dumas eran presencias habituales en su casa.²⁴

Desde la atalaya que le permitía su periplo por el extranjero, Mansilla también se dedicaba al periodismo, pero firmaba sus artículos como Alvar. Su visión del mundo era abiertamente progresista. En *Recuerdos de viaje*, denunció el trato infligido a los nativos en Estados Unidos, rechazando del mismo modo la esclavitud de los descendientes de africanos²⁵ y la inexistente integración en el país de los «pieles rojas». Fue la primera voz literaria que

23. Lo presenta en *La Orbis Tertius*, 2008, XIII (14). Se cree que Lucía Miranda da nombre a Miranda, la hija del mago Próspero en la isla encantada de *La tempestad*. — 24. Es más: su novela *Pablo ou la vie dans les pampas*, que escribió en francés y se publicó por entregas en *L'Artiste*, contó con los públicos elogios de Victor Hugo. — 25. «El fariseísmo político de los Sajones ha hecho su camino, y la gran nación va adelante, destruyendo, pillando, anexando». Eduarda Mansilla: *Recuerdos de viaje* (1882). Buenos Aires: El Viso, 1996.

same time opening up an ambiguous space that allowed for several retellings: Pedro Bermúdez's 1853 play *El charrúa*; the seventeenth- and eighteenth-century reworkings by Jesuit historians Del Techo, Lozano, Charveloix and Guevara; the nineteenth-century versions by Spanish authors Félix de Azara and dean Gregorio Funes; and the lost play by Lavardén, titled *Siripo*, from the late eighteenth century. Lojo has also found evidence that the saga made its way into the English language, in Sir Thomas Moore's 1718 tragedy *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple*, and even as a likely inspiration for Shakespeare's Miranda in *The Tempest*.²² In Mansilla's hands, the character of the captive woman becomes a key player in a revolutionary first contact, an alternative mediator between the native people and European imperialism.

Mansilla was the niece of Argentinian strongman Juan Manuel de Rosas; the daughter of the hero of the Battle of Vuelta de Obligado, Lucio Norberto Mansilla; and the sister of renowned writer Lucio V. Mansilla. Her marriage to diplomat Manuel Rafael García Aguirre enabled her to travel far and wide. During her first stay in the United States, she met Lincoln before he became president. Later, while stationed in Paris, she studied classical singing and worked as a composer, making contacts with Gounod, Rossini and Massenet, and composing songs with lyrics by Lamartine and Victor Hugo. In fact, Hugo and the Dumas family were a regular presence at her house.²³

From the lofty vantage of her foreign travels, Mansilla also worked as a journalist, but under the pen name Alvar. She had an openly progressive vision of the world. In *Recuerdos de viaje*, she

22. She presents this argument in *La Orbis Tertius*, 2008, XIII (14). She argues that Lucía Miranda inspired the name of Miranda, the daughter of Prospero on the enchanted island in *The Tempest*. — 23. Her novel *Pablo ou la vie dans les pampas*, which she wrote in French and published as a serial in *L'Artiste*, received public praise from Victor Hugo.

puso en escena la cuestión del gaucho maltratado por la injusticia y excluido por la sociedad, antes del mítico *Martín Fierro* de José Hernández.²⁶ Otra prueba de su radicalidad es que, a la edad de 45 años y con seis hijos, se separó de su marido.

Como no podría ser de otra manera, en manos de Mansilla la cautiva es un personaje mucho más rico y transgresor. La imagina hija mestiza de una morisca y un hidalgo español, educada en el poder de la palabra por un monje. En su llegada a América, esa capacidad oral es la que le permite defender el poder transformador de la educación popular y poner en valor la tradición oral indígena. Cuando ocurre la consabida tragedia, el final se abre a la esperanza: Anté es una indígena que Lucía Miranda educa y adopta como ahijada; ella se fuga de la comunidad timbú para contraer matrimonio con un hombre blanco. Al final de la novela, su destino hacia la Pampa en lugar de condenarse en la masacre parece anunciar un nuevo espacio genético de mestizaje para la Argentina por venir.²⁷ Es decir: en manos de Mansilla, el Otro entra por derecho en la historia nacional como sujeto.

Como escribe María A. Semilla Durán: «En un país en el cual se trata entonces de definir las fronteras que separan la civilización de la barbarie, la modernidad de la tradición y el perfil étnico europeo del fenotipo nativo, el cuerpo de la cautiva, cuyo capital reproductivo está pervertido por la contaminación de la sangre del salvaje, es el *lugar* simbólico donde se juega el destino de la Patria, porque es en él donde se concentra el drama del mestizaje, de la desterritorialización forzada y de la transgresión extrema».²⁸ El texto de Mansilla se sitúa en el espacio de confluencia de las apropiaciones

26. Fue en su primera novela, *El médico de San Luis*, publicada también en 1860. — 27. Curiosamente, el mismo que anuncian escritoras actuales como Gabriela Cabezón Cámara. — 28. María A. Semilla Durán: «Variaciones y recurrencias: el eterno retorno del mito de la cautiva», en Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos Izquierdo (dirs.), *Julien Roger (ed.): Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, n.º 4, 2010. Université Paris-Sorbonne. Publicación electrónica: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sa14/sa14.htm>

spoke out against both the treatment of the Native Americans in the US and slavery,²⁴ and criticized the lack of integration in “red skin” country. She was the first literary voice to bring to the table the issue of the injustices suffered by the Gauchos and their exclusion from society, even before José Hernández’s classic *Martín Fierro*.²⁵ Further proof of her radicalism is the fact that, at the age of 45 and with six children, she left her husband.

It comes as no surprise, then, that in Mansilla’s hands the captive woman proves a much richer, more transgressive figure. She imagines her as the daughter of a Morisca woman and a Spanish hidalgo, educated by a monk in the power of words. Upon arriving in South America, this oral skill enables her to defend the transformative power of education, and the value the indigenous oral tradition. When the well-known tragedy unfolds, the end leaves room for hope: Anté, a young indigenous woman whom Lucía Miranda educates and adopts as her goddaughter, flees the Timbú community to marry a white man. At the end of the novel, she heads off for the pampas instead of staying behind to die in the massacre, seemingly opening up a new space of genetic intermixing for the future Argentina.²⁶ In other words, in Mansilla’s telling, the Other enters the national historical narrative as a full subject.

As María A. Semilla Durán writes: “In a country in which they were trying, at the time, to define the borders separating civilization from savagery, the modernity of the European tradition and ethnic profile from the native phenotype, the body of the captive woman, whose reproductive capital is corrupted by the contamination of savage blood, forms the symbolic *place* where the Nation’s fate is played

24. “The political hypocrisy of the Anglo Saxons has made headway, and the great nation keeps on saying, ‘Go ahead’, and destroying, pillaging, annexing.” Eduarda Mansilla, *Recuerdos de viaje* (1862). Buenos Aires: El Viso, 1996. Translation ours. — 25. In her first novel, *El médico de San Luis*, which also appeared in 1860. — 26. Interestingly, this is the same future heralded by contemporary writers like Gabriela Cabezón Cámara.

discursivas que acontecen en Latinoamérica en las diferentes articulaciones de los Estados, donde el cuerpo de la patria es el espacio principal de inclusión y exclusión en la fabricación de una identidad nacional.

Para hacer la revolución lo primero es ir bien vestida.

— Severo Sarduy

Las estrategias de producción de Mercedes Azpilicueta pertenecen al reino de la narratología: partituras de acciones, notaciones coreográficas, textos performativos, prototipos de objetos y vestuarios, ambientes y escenografías... Tecnologías de representación que permiten ampliar las posibilidades de hacer mundo. En sus últimas exposiciones, Azpilicueta retoma formas arqueológicas de la exposición: los gabinetes de curiosidades o los bestiarios remiten a un momento en el que lo incipiente de la invención de las formas de mostrar objetos y colecciones todavía conservaba la ambigüedad de una confusión de saberes y cosmogonías. Adoptar formatos aún abiertos, caracterizados por la falta de sofisticación de sus fórmulas sincréticas, le permite abrir los relatos que cuenta, del mismo modo que lo había hecho Mansilla al modelar como novela la crónica histórica convertida en tópico legendario. Pero también le permite sumar esas capas donde los saberes disciplinarios de la modernidad son matizados e incluso contradichos por saberes populares, cosmogonías no occidentales y formas gestuales o prelingüísticas del decir o ser.

The Faux-Cul and Mestizo Tales da forma física al encuentro entre dos mujeres: la indígena Anté y la cautiva europea Lucía Miranda. Azpilicueta insiste en que las dos esculturas/vestido, realizadas con la

out, because her body contains the very drama of miscegenation, of deterritorialization and of radical transgression.”²⁷ Mansilla’s text falls within the space of confluence between the discursive appropriations taking place across Latin America, formulated differently from country to country, wherein the body of the nation is the main space of inclusion and exclusion in the creation of a national identity.

If you want to stage a revolution, the first thing is to be well dressed.

— Severo Sarduy

Mercedes Azpilicueta’s production strategies belong to the realm of narratology: action scores, choreographic notation, performative texts, prototypes of objects and wardrobes, ambiences and stage designs... Technologies of representation that enable new possibilities of world-making. In her most recent shows, Azpilicueta has taken an archeological approach to exhibition display: the Wunderkammern or bestiaries refer back to a time when the nascent art of putting objects and collections on display still retained some of the ambiguity of the confusion between knowledge and cosmogony. By adopting open formats, characterized by the lack of sophistication of their syncretic formulas, she is able to open up the stories she tells, much as Mansilla did when reworking the chronicle/legend of Lucía Miranda into a novel. But it also allows her to add on those layers in which the discipline-based knowledge of modernity is qualified and even contested by folk knowledge, non-Western cosmogonies, and gestural and prelinguistic forms of saying or being.

colaboración de Lucile Sauzet, suspenden la ruptura entre lo orgánico y lo no orgánico, y son personajes por pleno derecho, pero también algo más complejo: son una dramaturgia en sí mismas, un relato abierto con una dimensión relacional que acontece entre los objetos mismos, al margen de su propia autora. Dar cuerpo en el espacio a una ficción especulativa, a otra lectura todavía más aquí y ahora que la de Mansilla, significa actualizar el mito fundacional de la cautiva, conformar retrospectivamente una legitimidad nueva que refunda la leyenda.

La reinención del barroco que propugnaba Perlongher es una táctica para desnudar al colono europeo, para arrebatarle un barroco que no le pertenece porque nunca fue suyo. El barroco ya estaba allí: el perspectivismo amerindio²⁹ se basaba en la crítica a las identidades fijas que el feminismo, los movimientos antirracistas y la lucha de clases han erigido como la base del pensamiento crítico contemporáneo. El ser animal, ser mineral o ser, simplemente, otro como posibilidad es la exigencia al espectador de las exposiciones de Azpilicueta. Esta escultura donde el vestido es persona constituye un puente entre textos posibles: es el indicio de la recuperación de una negociación en curso que es necesario continuar, una hermosa compostura entre dos sures sin frontera, el arco del fin de un espacio colonial que ha de resquebrajarse para devenir la negociación por antonomasia.

Abí va la loca soñando.

— Mercedes Azpilicueta³⁰

29. Ver: Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. — 30. Mercedes Azpilicueta, *Bestiario de Lengüitas*. Madrid: Centro Centro, 2019, p. 39.

The Faux-Cul and Mestizo Tales gives physical form to the encounter between two women: the native Anté and the European captive Lucía Miranda. Azpilicueta insists that the two sculptures/dresses, made in collaboration with Lucile Sauzet, suspend the rift between the organic and inorganic, and are characters in their own right, but also something more complex: they are a drama of their own, an open tale with a relational dimension that takes place between the objects themselves, without their creator. To embody a speculative fiction in space, in a reading that belongs even more to the here-and-now than Mansilla's, entails updating the foundation myth of the captive woman by retrospectively enacting a new legitimacy that writes the legend anew.

The reinvention of the baroque put forth by Perlongher is a tactic aimed at stripping the European settler of a baroque that was never really his to keep. The baroque was already there: Amerindian perspectivism²⁸ was based on a critique of the fixed identities that feminism, the anti-racist movements and the class struggle have all pushed into the center of contemporary critical thought. The possibility of being an animal, being a mineral, or simply being someone else is what Azpilicueta's exhibitions demand of the viewer. This sculpture where a dress is a person constitutes a bridge between possible texts: it is indicative of the recovery of an ongoing negotiation that must be carried on, a "lovely scene" of two souths without a border, the end of a colonial space that must fall apart in order to become true negotiation.

There goes the madwoman, dreaming.

— Mercedes Azpilicueta²⁹

28. See: Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. — 29. Mercedes Azpilicueta, *Bestiario de Lengüitas*. Madrid: Centro Centro, 2019, p. 39.