
Research Article

[Re]apropiaciones: el neobarroxo como estética feminista. Trilogías de Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada y Ariana Harwicz

Zuzanna Geremek*
University of Warsaw

Received December, 2023; accepted June, 2025;
published online October, 2025

Abstract: This article analyzes the poetic-political strategies of resistance to the patriarchal order in the novels of three contemporary Argentine writers: Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, and Ariana Harwicz. Their writing is part of the so-called “new Latin American boom” (Gallego Cuiñas, 2020), characterized by the dissemination of feminist literatures and the redefinition of the very concept of feminism. From this perspective, the article proposes a new reading horizon that considers the recoding of representations of the body, space, and subjectivity.

The hypothesis explores the [re]appropriation of the Perlonghean *neobarroso* within the neobaroque tradition (Calabrese, 1999), whose aesthetics of excess reveals a sensibility akin to new feminist writing. To emphasize its inclusive and anti-patriarchal dimension, the term *neobarroxo* is introduced, understood as a critical horizon that subverts the logos of language through diverse fictional devices. The analysis focuses on the poetized narrative of Cabezón Cámara, the violent poetics of the intimate in Harwicz, and the notion of territory and the deconstruction of Argentina’s interior in Almada. In these operations, an outside of the modern subject emerges—fluid and resistant to savage, neocolonialist capitalism—where new figurations of subjectivity dismantle fantasies about the feminine and propose aesthetics beyond the phallogocentric system.

Keywords: Argentine literature, neobaroque, neobarroso, feminism

Resumen: El presente artículo analiza las estrategias poético-políticas de resistencia al orden patriarcal en las novelas de tres escritoras argentinas contemporáneas: Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada y Ariana Harwicz. Su escritura se inscribe en el llamado “nuevo boom latinoamericano” (Gallego Cuiñas, 2020), caracterizado por la difusión de escrituras feministas y la redefinición del concepto de feminismo. Desde esta perspectiva, se propone un nuevo horizonte de lectura que contemple las recodificaciones del cuerpo, del espacio y de la subjetividad. La hipótesis explora la [re]apropiación del *neobarroso* perlongheano dentro de la tradición neobarroca (Calabrese, 1999), cuya estética del exceso revela una sensibilidad afín a las nuevas escrituras feministas. Con el fin de acentuar su carácter inclusivo y antipatriarcal, se introduce el término *neobarroxo*, entendido como un horizonte crítico que subvierte el logos del lenguaje mediante diversos dispositivos de ficcionalización. El análisis se centra en la narrativa poetizada de Cabezón Cámara, la poética violenta de lo íntimo en Harwicz y la noción de territorio y deconstrucción de la Argentina interior en Almada. En estas operaciones emerge un afuera del sujeto moderno, fluido y resistente al capitalismo salvaje y neocolonialista, donde se configuran subjetividades que desarman las fantasías sobre lo femenino y proponen estéticas más allá del sistema falologocéntrico.

Palabras clave: Literatura Argentina, neobarroco, neobarroso, feminismo

*Corresponding author: Zuzanna Geremek, E-mail: z.geremek@uw.edu.pl

Copyright: © 2025 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

1 Introducción: el nuevo boom feminista argentino

La escritura “feminista”, en los últimos tiempos, no sólo cobra importancia en el debate filosófico y teórico-literario intentando redefinir las categorías de género, de cuerpo y de sujeto, entre otras, sino también como producción cada vez más presente en el mercado editorial. En el caso de la Argentina, la fuerza de movimientos sociales como “Ni Una Menos” ha despertado creciente interés en las escrituras feministas que a través de la ficción demandan justicia por las mujeres que sufrieron violencia de género. En este país donde política y literatura se han entrecruzado con frecuencia a través de la historia, las escritoras de la “nueva generación”, como las tres autoras cuya producción literaria es objeto de este estudio, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara y Ariana Harwicz, pero también otras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Dolores Reyes o Carla Maliandi, desafían constantemente las normas del género, entendido al mismo tiempo como *gender* y como género literario.

Ana Gallego Cuiñas, en su artículo “Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)” (2015), destaca la llegada, junto con el principio del nuevo siglo, de nuevos paradigmas en la crítica literaria. En la literatura argentina, este cambio está marcado por la crisis financiera del año 2001, que influyó en la aparición, cada vez con más frecuencia, de ciertas temáticas relacionadas con el crecimiento de pobreza, la marginalidad y el fortalecimiento de las operaciones biopolíticas por parte del Estado. Dentro de esta “nueva” corriente crítica, Gallego Cuiñas subraya la divulgación y el interés creciente por las escrituras feministas:

Pero no se trata de una generación de mujeres, sino más bien de un núcleo de escritoras que entienden el feminismo como un proceso de construcción de la identidad; como la narración material de la complejidad de los cuerpos; como un relato plural (global); como un trabajo con lo factual y lo documental (que pone en cuestión las formas hegemónicas de dar cuenta de lo real); como la práctica de ciertos géneros menores o “masculinos”; como el uso de un lenguaje crudo, directo y procaz, desliteraturizado; como un modo de visibilización y resistencia frente a la univocidad del discurso patriarcal (2020:93).

La teórica española no usa el término “nuevo boom latinoamericano”, en la divulgación y el interés por traducir ampliamente las obras escritas por mujeres se pueden notar los síntomas del fenómeno editorial que Gallego Cuiñas describe como “un protagonismo insólito”, subrayando que “nunca antes habían publicado tantas escritoras ni habían alcanzado tal nivel de legitimidad, en la academia y en el mercado, en el circuito nacional y en el transnacional” (71).

Los fenómenos mencionados en el fragmento citado –el devenir de sujeto, la corporalidad paradójica y multidimensional, el género literario y el lenguaje como espacios de experimentación poética– y su problematización en la obra de las autoras analizadas encuentran muchos puntos en común con lo que Omar Calabrese (1999) denomina como “el aire” neobarroco. Aunque el feminismo como práctica literaria y artística no formó parte de sus reflexiones, es posible tomar algunas de sus ideas para plantear como hipótesis que en la literatura argentina contemporánea uno de los rasgos característicos de este “nuevo boom”, según la escritura feminista de las autoras mencionadas, es precisamente la sensibilidad neobarroca. En la introducción Calabrese explica que esta estética “consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (1999:12). Calabrese sistematiza y enumera las figuras con las que opera la sensibilidad neobarroca haciendo cruzar distintas disciplinas del arte, la música y la literatura. La primera figura explorada por el teórico, que está en la base de la selección del corpus, es la de “la estética de repetición”, que se entiende como repetición del mismo modelo o de los mismos elementos, pero con variaciones (47-50). De este modo entendemos la trilogía– como

una composición de tres textos independientes que, sin embargo, entran en diálogo entre sí y proponen una reconfiguración de los temas y formas que se repiten con variaciones, tejiendo así un universo polimorfo y al mismo tiempo recurrente.¹

2 De lo neobarroco hacia lo neobarroxo

La estética neobarroca, ya en su núcleo tiene inscrita la idea de la repetición y, hasta cierto punto, de reapropiación y reconfiguración del barroco del siglo XVII. Si bien esta estética remite a un cierto tipo de logos encarnado por el poder del Rey de la época del Siglo de Oro, una organización jerárquica y construida alrededor del centro²,

al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. 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 carencia (Sarduy 2011: 35).

Acorde con la visión de Sarduy, el barroco es definido por el exceso, por lo que *está presente*, mientras que el neobarroco se construye desde la ausencia –del centro, del logos, del absoluto–. Si el barroco aboga por la metafísica de la presencia, el neobarroco está atravesado más bien por la metafísica de la diferencia (*différance*),³ y, en consecuencia, se convierte en un juego de significantes que intenta llenar este vacío sin nunca conseguirlo.

La profundización sobre la postura filosófica que se encuentra detrás de la sensibilidad neobarroca en el horizonte concreto del Río de la Plata llega con el poeta y teórico argentino Néstor Perlongher. La variante de la que él mismo fue representante se denomina “neobarroso”:

1 La idea de la repetición aparece no sólo al nivel de la producción literaria o artística que se denomina como neobarroca, sino también al nivel metaliterario. Como comenta Valentín Díaz en “El error neobarroco. Falla metodológica y supervivencia crítica” (2021) el “esquema del retorno”, dibujado por Jean Luc Nancy, une el retorno con los tiempos de la crisis. Díaz sostiene, citando a Nancy, que “para que algo vuelva es necesaria no tanto una crisis que lo haya hecho desaparecer cuanto una crisis que haya imposibilitado ver hasta qué punto nada se había perdido verdaderamente” (153). En este sentido, las circunstancias en las que (re)aparece el neobarroco, esta vez con la dimensión feminista, son el surgimiento de los movimientos como #metoo, o NiUnaMenos, que ponen en evidencia las operaciones biopolíticas del estado patriarcal.

2 Sin embargo, fuertemente antioccidental, como escribe Néstor Perlongher en su ensayo reeditado en *Prosa plebeya*: “El barroco –observa González Echeverría– es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas “bastardas” con culturas no occidentales. Así se procesa, en la transposición americana del Barroco áureo (siglos XVI/XVII), el encuentro e inmisión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales del Aleijadinho y del indio Kondori.” (1992: 94)

3 En 1968, frente a la Société Française de Philosophie, Derrida expone conferencia “La Différance”, explicando por primera vez el término de la “différance”. Basándose en la genealogía del verbo “différer”, que evoca al mismo tiempo al acto de diferenciarse de alguien o de algo y al posponer o aplazar algo, Derrida constata que los signos sirven para (re)presentar, hacer presente, un objeto que no está. La presencia del signo, por tanto, significa la ausencia del objeto mismo: “Le signe, dit-on couramment, se met à la place de la chose même, de la chose présente, “chose” valant ici aussi bien pour le sens que pour le référent. Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l’étant-présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. Nous prenons ou donnons un signe. Nous faisons signe. Le signe serait donc la présence différée.” (1968:47). La *différance* sería un juego de significantes en el que el sentido va mutando y es al mismo tiempo diferido. Lo que empezó con las exposiciones de Derrida en los años sesenta se denominó metafísica de la diferencia, justamente como este tipo de operaciones filosóficas que no presuponen la presencia (del orden, del centro, del absoluto) sino que son conscientes de la constante ausencia, en otras palabras– arriesgamos, neobarrocas– de la noción del vacío.

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia. Barroco: perla irregular, nódulo de barro (1992: 101).

El término “neobarroso” entra en juego, de manera muy derridiana, con los significantes que figuran metafóricamente la noción misma: la estética del barro, del lodo, del fango, del “enchastre” como contaminación y porosidad de binarismos y categorías, pero también de lo borroso, como borrosas son las fronteras de la poética neobarroca. En la obra poética y ensayística de Perlongher se une la militancia, especialmente la lucha por “lo minoritario y lo lumpen” (Jorge Panesí 2018: 189) con la producción literaria. La sumersión de la poesía neobarroca o, más ampliamente, de la literatura neobarroca en las cuestiones sociales es un rasgo que no queda profundizado por Calabrese, por lo tanto, se podría pensar como algo característico de la versión rioplatense del neobarroco. El neobarroso explora los márgenes que se vuelven tema en sí de su escritura: las orillas⁴ de lo posible, de lo social, de lo ético y lo estético, la tensión de límites, el exceso.

En los últimos tiempos, Tamara Kamenszain recuperó la tradición neobarrosa de Perlongher para hablar de un fenómeno poético que la teórica misma llama *neoborroso*. Kamenszain explica que lo que fue realmente marcado por Perlongher fue el espacio liminal, el estar “entre” una tradición literaria y la otra, no perteneciendo al mismo tiempo a ninguna de las dos completamente:

De esta manera, se van encadenando disensos en aras de conquistar ese territorio que Perlongher ya ubicaba –ante la instancia de la guerra de Malvinas, que puso a chocar un imperialismo de afuera con una dictadura de adentro– “a medias entre Boedo y Florida”. Es un territorio que se conquista entrando sin permiso, sin adhesiones abstractas y sin tradiciones congeladas. Por eso es que, para las generaciones que sucedieron a Perlongher, ya ni siquiera parece tratarse de encontrar un lugar estratégico “entre”, sino simplemente de hacer ENTER (“aprieto el play” para escribir, dice Cucurto). El *enter* del entre, entonces, sería un apuro por entrar no adhiriendo, no identificándose con ninguna opción literaria. De esta manera, la polarización Boedo-Florida se desactiva por sí sola y sus opciones devienen borrosas o, digámoslo con un término nuevo *neoborrosas* (2013: 209).

En este fragmento se vislumbra uno de los rasgos característicos de “esa nueva vuelta de tuerca” (213), que es una suerte de poblar el espacio entre-medio, liminal, de la urgencia de una nueva poética que no se reconoce en ninguna opción ya existente.

Otro rasgo que Kamenszain ve en la poesía de Perlongher y que forma parte de la nueva poética neoborrosa es el efecto del choque en el lector que, sin embargo, sigue leyendo. En este caso el acto de lectura se establece como perversión:

Esa capacidad de desbarrancar respecto de la dirección esperable, incluso de la que el escritor se pudo haber impuesto a sí mismo, es la que permite por un lado generar lectores no deseados o no esperados pero, por otro, también permite atraer a ese tipo de lectores que parecen acercarse aun en contra de sus propios deseos (201).

Si bien esta óptica podría servir para pensar textos tan disruptivos como “La trilogía de la pasión”, de Ariana Harwicz, es difícil sostenerla como característica general de la tendencia del “nuevo boom”. La propuesta de Kamenszain serviría para trabajar con más profundidad el terreno de entre-medio y las fronteras borrosas, la idea de la teórica se focaliza en lo difuso de la literatura, que diluye las fronteras de varias tradiciones, mientras que la escritura que nos

4 El término “las orillas” lo usamos para señalar el sentido borgeano del concepto, lo que está al margen y excluido.

interesa en este trabajo, operando a veces con las técnicas descritas por Kamenszain, va hacia otro horizonte de lectura, con la propuesta más radical y más ligada a lo neobarroso perlonghiano “tradicional”, si se nos permite usar este adjetivo, que es la deconstrucción y oposición al logos patriarcal.

Ahora bien, este análisis propone pensar estas tres escritoras, pertenecientes a la nueva narrativa feminista, como una reelaboración o una reapropiación de las nociones neobarrosas, es decir, una repetición con variaciones. Proponemos denominar a esta nueva variante *neobarroxo*: la “x” alude, por un lado, a la naturaleza militante de esta nueva sensibilidad, en concreto al uso del lenguaje inclusivo como forma más justa e igualitaria de hablar de la sociedad completa; y, por otro lado, a la ausencia del centro en la estética neobarroca, al vacío que esta intenta llenar de sentido. “X” se constituye, por ende, como la búsqueda: por la identidad entendida como el devenir por el sentido como objeto de deseo nunca alcanzado. Por último, representa lo siempre cambiante, el lugar de la x puede ser ocupado por cualquier elemento, no se confina a ningunas reglas ni normas, es el margen y lo desconocido, lo que provoca terror por estar siempre encubierto y ser inestable. Perlongher recuerda las palabras de Félix Guattari, quien

habla de un «devenir mujer» que abre a todos los demás devenires. Siguiéndolo, podemos pensar la homo o la heterosexualidad, no como identidades sino como devenires. Como mutaciones, como cosas que nos pasan [y son atravesadas por el deseo— se podría añadir—]. Devenir mujer, devenir loca, devenir travesti (1992:33).

La sensibilidad neobarroxa por tanto no se limita a una expresión artística y literaria reservada de manera esencial a las mujeres, sino que, basándose en lo sugerido por Guattari, se vuelve un fenómeno profundamente antipatriarcal y antilogocéntrico de dar voz a multiplicidad de devenires y de cuerpos. El «devenir mujer» vuelve a ser simplemente una expresión más visible y la más coherente en el sentido de relacionarla con los movimientos sociales y, en términos más generales, la realidad extradiegética de esta nueva tendencia.⁵

3 La fluidez y la transgresión en “La trilogía oscura” de Gabriela Cabezón Cámara

De las tres trilogías, la que de manera más directa se reapropia de la tradición perlongheana para reelaborarla como neobarroxa es “La trilogía oscura” de Gabriela Cabezón Cámara, que contiene: *La Virgen Cabeza* (2009), *Beya (Le viste la cara a Dios)* (2011, reedición con los dibujos de Iñaki Echeverría 2013) y *Romance de la Negra Rubia* (2014). En primer lugar, el lenguaje de las tres novelas mezcla el habla popular, de barrio, a veces vulgar y profundamente porteño, con operaciones metafóricas y metonímicas que barroquizan el texto volviéndolo artificial, irónico y hasta chistoso.⁶ Las estrategias lingüísticas neobarrocas o neobarrojas,

5 Nelly Richard en el ensayo “¿Tiene sexo la escritura?” (1993) retoma justamente esta problemática; para no caer en el esencialismo propone: “Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar— cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto— de una *feminización de la escritura*: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como *disidencia de identidad* respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino”” (132).

6 Nora Domínguez (2012) encuentra en lo que ella misma denomina el “barroso femenino” un cruce entre la poesía

como el uso de la artificialidad, la complejidad, las antítesis y las paradojas, en “La trilogía oscura” terminan erosionando la estructura binaria de oposiciones. Los personajes transgreden las normas del género femenino, son sujetos en un proceso constante de devenir. Subvierten las oposiciones logocéntricas establecidas por el pensamiento aristotélico occidental. Gabi, del *Romance de la Negra Rubia*, es el ejemplo más perfecto de este procedimiento, que corresponde a la paradoja –una de las figuras clave del neobarroco–. Se describe a sí misma como “un caso de inversión: nací negra y me hice rubia, nací mujer y me armé de tremenda envergadura envidia de mucho macho” (2014:36)⁷. Más aún– la expresión negra-rubia es en sí misma un oxímoron–.

Por otro lado, Beya, cuyo cuerpo le fue violentamente robado, se disocia; como no es capaz de soportar el sufrimiento corporal, se escapa de su cuerpo, mientras su alma busca a Dios. De ahí adquiere significado el título de la novela: el alma de Beya parece alejarse del espacio principal en el que se desarrolla la acción, duerme como la bella durmiente: “y tu pobre cuerpo, Beya, se encuentra sabiendo posta, con certeza iluminada, que lo mejor es fingir y sofisticás la ausencia” (2013: 48). No obstante, al final de la *nouvelle*, la protagonista “durmiente”, pasiva, se convierte en su propia oposición; en este último acto Beya se vuelve una parodia-homenaje de todas las grandes vengadoras de la historia: Medea, las Erinias, Phoolan Devi y otras que menciona Peter Sloterdijk en *Ira y tiempo* (2010), donde añade, asimismo, que

En la terminología moderna se advertía que el carácter pasivo-agresivo está dispuesto a excesos, en caso de que se deba decidir excepcionalmente por la ofensiva...y con esto llega la hora de las mujeres en el escenario de la venganza. El privilegio de las >>grandes escenas<< le ha correspondido desde siempre al iracundo bello sexo (65).

La ira, para el filósofo alemán, es mucho más que un afecto, es una potencia política, una fuerza que, bien usada, puede llevar a cabo una revolución. La venganza de Beya es en este sentido un acto político– se venga por todas las cautivas de la historia–.

En *La Virgen Cabeza* las dos protagonistas, Qüity y Cleopatra, instalan un orden paradisiaco en la villa El Poso. La construcción de la novela responde a las dos voces principales de las protagonistas, la polifonía se construye a través de una supuesta entrevista, que Qüity realiza con Cleopatra. Sin embargo, los dos relatos resultan inverosímiles y contradictorios, lo que cuenta Qüity sobre su experiencia de entrar en la villa es inmediatamente contrastado y corregido con la voz de su amante travestí– Cleopatra–:

mística y la gauchesca, es decir, la trilogía no solo remite a una tradición perlonghiana, sino también a otra corriente fundamental de la literatura argentina que es la gauchesca. Sin embargo, no exploramos el término usado por Domínguez en este artículo, debido, principalmente, a dos cuestiones: primero, al uso de la palabra “barroso”. Barroso, si bien entendemos la intención de la autora, remite a barroco, que, como sostiene Sarduy, difiere del neobarroco, sobre todo en cuanto a la presencia del centro y del absoluto, alrededor de los cuales se construye un orden. El neobarroco se opone a los procesos de jerarquización y, tal como la metafísica de la diferencia, remite a un vacío, a una ausencia del centro. Segundo, el adjetivo “femenino” puede tener connotación esencialista y aludir al concepto de *écriture féminine*, mientras que lo que busca el neobarroco, en nuestra visión, es una escritura que no cae en el binarismo genérico, operando, sin embargo, siempre en los márgenes de lo no-hegemónico y no-patriarcal (y en este sentido podría leerse como femenino, pero sin reducirse solamente a esta expresión estética).
⁷ Es más: Gabi se transforma genéricamente, poniendo de relieve la artificialidad de la construcción binaria de los géneros, véase: Geremek, Zuzanna (2021) “Entre el cuerpo y el lenguaje: «Romance de la Negra Rubia» de Gabriela Cabezón Cámara como «la gauchita»”, en: “Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos”, Nr 34, pp 139-157.

Ay, Qüity, si empezáris las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Que cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien vos, Qüity, un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra. Te la voy a grabar, mi vida, y vos la vas a poner en tu historia. (Cabezón Cámara 2009: 21)

Estas dos voces, que se intercalan, impiden conocer “la historia verdadera” de las protagonistas. Subrayan, sin embargo, la dimensión paradójica de la acción misma de relatar y el carácter político de esta disonancia que señala Jacques Rancière (2010 *El espectador emancipado*):

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras (66-67).

Para Rancière, el arte adquiere dimensión política gracias a la discrepancia entre la realidad y los modos de codificarla. Para el filósofo, este paso entre experimentar algo y relatarlo, donde se ubica el trabajo de la ficción, es un acto político en sí, y— se podría agregar— posiblemente subversivo porque reconfigura el reparto de lo sensible y pone en acto la igualdad de todos los cuerpos. El supuesto dialogismo de la obra de Cabezón Cámara no solo pone de relieve lo paradójico que es el proceso de narrar y el trabajo de ficción, sino también la incoherencia de los dispositivos mismos de narrar; Qüity, una chica con formación académica, de clase media, entra a la villa con el claro objetivo: hacer hablar el subalterno. Y el subalterno, Cleo, habla, sin embargo, desde otra sensibilidad, con otro lenguaje y otra voz, lo que finalmente produce una brecha entre dos relatos.

El cuerpo del texto hace visible la fluidez y la transgresión que caracterizan a las protagonistas de la trilogía, asimismo muestra cómo se produce la superación de la estructura binaria de oposiciones que operan en las bases del pensamiento logocéntrico y patriarcal. En las obras analizadas destaca el juego de las oposiciones no como binarismo sino como cinta de Moebius que erosiona los límites entre: masculino-femenino, negra-rubia, centro-periferia, activa-pasiva, civilización-barbarie, vida-muerte, *sacrum-profanum*. Las oposiciones, entonces, no tienen un posicionamiento fijo, cambian de lugar y de significado, se mezclan y difuminan de acuerdo a la lógica difusa y no al principio aristotélico del tercero excluido. Jacques Derrida, en su exposición *La escritura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas* (1967), explica, tomando como ejemplo la oposición cultura-naturaleza, que hay algo que escapa a esta oposición “más antigua que Platón” (1989: 389): la prohibición del incesto, ya que no pertenece a ninguno de estos dos órdenes opuestos o pertenece a los dos al mismo tiempo. Con estas observaciones, Derrida quiere demostrar que las oposiciones que estructuran nuestro pensamiento occidental y nuestra visión del mundo siempre llevan dentro algún desequilibrio, que dentro de la oposición aparentemente neutral está inscrito un sistema de poder y, por ende, de dominación y violencia (389-390).

4 El exceso de “La trilogía de la pasión”, de Ariana Harwicz

“La trilogía de la pasión” de Ariana Harwicz, formada por *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), articula temáticamente las tres novelas. En ellas se problematiza la familia o, más concretamente, la maternidad, que se presenta como un constructo social y

emocionalmente desviado, lleno de relaciones violentas, salvajismo y locura. En esta escritura se evidencia una de las figuras neobarrocas analizadas en profundidad por Calabrese, que es la figura del exceso:

El exceso, precisamente como superación de un límite y de un confin, es sin duda más desestabilizador. Por un parte, cualquier acción, obra o individuo excesivo *quiere* poner en discusión cierto orden, quizá destruirlo o construir uno nuevo. Por otra, cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de exceso lo que no se puede ni desea absorber. Todo orden produce un autoislamiento y define, intimándolo, todo exceso. El enemigo se hace enemigo cultural, «bárbaro», gran invención de las civilizaciones clásicas. (1999:75)

El límite del que habla el teórico italiano, en las novelas de Harwicz es múltiple: se constituye como un límite de la experiencia maternal, límite de lo humano y la frontera borrosa con lo animal, tanto como el límite del pensamiento racional. El flujo de consciencia que compone el hilo narrativo está producido por una mente al borde de la locura, una mente frenética y violenta. El lenguaje excesivo desestabiliza y desafía el orden del discurso normativo, convirtiéndose en la “lengua bárbara”⁸.

La narradora siempre es una mujer, madre, como en *Matate amor* “madre asesina” (Pietrak 2023) y *Precoz*, o hija, como en *La débil mental*, cuya vida está atravesada por “este deseo repetitivo, molesto (...) epiléptico, este deseo deforme” (2014: 9). En el universo de Harwicz, la sexualidad es inseparable de la violencia, las fuerzas eróticas y tanáticas se entremezclan. Estas dos tensiones que rigen la vida de la narradora tienen que ver con el exceso: la sexualidad, que es una pulsión incontrolable del cuerpo que evidencia las fallas de la razón, en la que la cosmovisión cartesiana debería tomar control absoluto sobre la corporalidad del sujeto; la violencia, por otro lado, que opera como una ruptura con la “normalidad”, un fenómeno que nos deja distintos de lo que fuimos antes y en consecuencia subvierte el orden.

Cogeme, le grito con una voz que me sonó perruna. Cogeme de una buena vez. Pero lo que tenía ganas de hacer mientras se acercaba a mi erecto era de comer flores venenosas, champiñones venenosos, piedras [...] Cuando grito lo que menos hay es apetito. Y mientras entraba su pedazo de carne en mi hueco, si eso es hacer el amor, deseé una habitación blanca por la que entre el aire de mar, la sal picante en mi lengua cortajeada (2012: 61-62).

El deseo de la protagonista se mezcla con el deseo de (auto)aniquilación, hacer el amor es figurado de manera excesiva y tajante, el lenguaje se vuelve violento y perturbador, los deseos sobresalientes de la protagonista inquietan y desestabilizan el escenario íntimo familiar. Más aún, la lengua cortajeada cobra sentido metafórico, refiriéndose al mismo tiempo al cuerpo quebrado de la protagonista como a la “boca sucia de la madre” (85)⁹, es decir, las estrategias estéticas construyen la particularidad de la narración de Harwicz y se inscriben en la estética neobarroxa.

En las tres novelas son llamativas las estrategias de codificar el mundo animal o más generalmente de la naturaleza, que opera como el orden opuesto a la sociedad figurada como una fuerza disciplinadora y del espacio, como escena de acontecimiento de los hechos. En

8 La categoría de la barbarie tiene una tradición muy particular en la Argentina, denomina siempre lo opuesto a la civilización e inmediatamente remite a la construcción literaria y cultural llevada a cabo por Domingo Faustino Sarmiento en el ensayo *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). Los dos conceptos, sin embargo, en el siglo XX empiezan a abrir sus sentidos y entremezclarse, lo que Elsa Drucaroff en su obra *Los prisioneros de la torre* (2011) denomina por la nueva categoría de “civilbarbarie”.

9 De acuerdo con el estudio de Marie Audran “*Matate amor* de Ariana Harwicz, la escritura como cuchillo” (2015), la prosa de Harwicz rompe “a cuchillo” con el logocentrismo sintáctico, “liberando las palabras de su significado” (95), convirtiéndose en un proceso vinculado al orden de los cuerpos.

Matate amor el bosque se vuelve un refugio donde la narradora finalmente huye sintiendo “una tristeza excitante, salvaje” (155). Las voces narradoras en las tres novelas con frecuencia aluden a ellas mismas en referencia a un comportamiento o rasgo de animal: “Me despierto con la boca abierta como el pato cuando le sacan el hígado para el foie gras” (2015:7), “Me ofrece a él. ¿Eh? Y qué corno tiene que ver con nada. Entrás al bosque, hija. Lo amo hasta aullar como una bruta cerdosa. Repasemos. Entro al bosque” (2014: 59), “Y cuando deseo soy una vaca con la cabeza atorada. Y si deseo soy un ciervo entrando al bosque como lo haría un novio a la iglesia.” (2012:74). La mirada del animal a la que convoca la narración presenta otro modelo de la construcción de una subjetividad desde el margen y desde la otredad de lo impersonal viviente.

En *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), Derrida reflexiona sobre la posición de los animales y de la animalidad como tal en relación con la humanidad. Como ya explicamos anteriormente, el sistema binario del razonamiento logocéntrico significa para Derrida la ineludible caída en la jerarquización y siempre se establece desde un lugar de poder. En este sentido, el filósofo toma el ejemplo de los animales para plantear la pregunta, para él fundamental, sobre quiénes somos ante la mirada de un animal. Derrida critica el concepto de la dualidad del sujeto cartesiano que, usando la figura del animal como un ente sin razón y mecánico, divide al hombre en mente racional y cuerpo. El cuerpo, como la parte animal en nosotrxs mismxs, debe ser dominada y sometida a la voluntad del ego. El animal en la visión derridiana se constituye como la otredad absoluta, que tiene capacidad de reflejar quiénes somos y cómo somos. En consecuencia, la figura del animal presenta otro punto de vista, otro lenguaje, otra posibilidad del devenir, ya que

Como toda mirada sin fondo, como los ojos del otro, esa mirada así llamada >>animal<< me hace ver el límite abisal de lo humano: lo inhumano o ahumano, los fines del hombre, a saber, el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a enunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo por el nombre que cree darse. Y en esos momentos de desnudez, bajo la mirada del animal, todo puede ocurrirme, soy como un niño dispuesto al apocalipsis, *soy el apocalipsis mismo*, es decir, el último y el primer acontecimiento del fin, la revelación y el veredicto (28).

Vuelve por tanto la figura del límite borroso y del exceso, esencial para la sensibilidad neobarroca, que queda encarnada por y en relación con la animalidad. El sujeto cartesiano, confrontado con la figura de la animalidad, encuentra los límites de la experiencia humana y también mecanismos de su codificación— el lenguaje—. La narración que construye Harwicz se entrelaza con la experiencia de un devenir-mujer, devenir-madre y devenir-hija, que no se confina a la experiencia organizada alrededor del modelo del sujeto cartesiano en tanto ego-cuerpo.

Vale la pena subrayar esta vertiente, como una de las más llamativas y destacables para el neobarroco. Las figuras del límite y del exceso se codifican bajo las figuras de la animalidad, tanto en “La trilogía oscura” de Cabezón Cámara como en “La trilogía de la pasión” de Harwicz. En *La Virgen Cabeza*, por ejemplo, lxs habitantes de la villa El Poso son repetidamente comparadxs con los animales de caza: un juego de diversión para los policías de la ciudad. Esta asociación tiene sus raíces en las operaciones biopolíticas que la novela vislumbra. En *Beya. Le viste la cara a Dios* la misma protagonista, Beya, queda retratada como un trozo de carne vacuna, dividido en varios fragmentos como matambre, asado, vacío o nalga. Su cuerpo tiene función instrumental como un producto de consumo, tanto como el cuerpo de una vaca. La escritura de Harwicz con frecuencia alude a las figuras animalescas o para manifestar el mundo de la naturaleza como utópico, (*Matate, amor*) que ofrece un orden distinto del logocéntrico y por ende trae liberación (no solo en el sentido topológico, sino también sintáctico, señalado por Audran en su artículo como “escritura como cuchillo”), o para referirse al deseo

desbordante erótico y, unido a este, deseo tanático (*La débil mental, Precoz*). Por otro lado, en “La trilogía de varones” de Almada, la animalidad entendida en relación con el espacio de la naturaleza cobra esencia al momento de aparecer en la narración como una de las perspectivas. Este dispositivo se ve con claridad en *El viento que arrasa* donde las sensaciones del perro Bayo forman parte del hilo narrativo de la historia y cuentan tanto como todas las otras miradas dentro del tejido textual, democratizando así la estructura del relato. En *No es un río* el río titular, tanto como los bichos que lo habitan, operan como los protagonistas de la historia, como actores poderosos dentro del relato, así como peligrosos.

La estética del exceso, paradójicamente, se relaciona con otra figura neobarroca subrayada por Calabrese, que es la figura del vacío. Según escribe Camille Dumoulié:

Pero existe, en efecto, una estética del exceso que, según el propio Nietzsche, se remonta a la poesía lírica de Archilooque y se expresa en muchos aspectos del Barroco y de las diversas vanguardias. La poética del exceso, entendida como expresión formal de la violencia inherente al exceso, tiene todas las apariencias de una estética del exceso, mientras que en realidad es una estética del vacío. La razón es que la estética del exceso tiene la función de significar una carencia: significa la falta de un significante primario (2012: 3)¹⁰.

Al mismo tiempo, se pone en evidencia el diálogo entre el neobarroco y el juego de la diferencia: el exceso del lenguaje, tan tajante en la escritura de Harwicz, expone la exuberancia de los significantes y la ausencia de los significados. Las heroínas de la trilogía están sumergidas en el universo sin centro, un universo caótico, que desposee del sentido. El vacío en la literatura argentina tiene asimismo una connotación espacial y simbólica— codifica el territorio, que quedó *vaciado* durante la Conquista del Desierto, durante la cual el poder estatal, representando el poder de la “civilización”, asesinó los pueblos originarios del interior del país. La “barbarie”, opuesta a la civilización, designaba tanto a los que fueron aniquilados como a los gauchos, que sirvieron de asesinos forzados para el gobierno. El vacío, que se encuentra detrás del lenguaje excesivo de las novelas, de nuevo alude a lo bárbaro.

Al respecto, Gallego Cuiñas comenta:

Esta focalización extrema en el lenguaje dinamita el contrato social y la comunicación: no hay significado ni sentido más allá del significante. De ahí los juegos lingüísticos, el uso excesivo de interrogaciones e interrogantes sin respuesta, las frases cortas, la agramaticalidad y las onomatopeyas en Harwicz, que sirven para hacer hincapié en los vacíos y silencios a los que se aviene la (in)comunicación humana, imposibles de narrar o comprender (2019: s/p).

De nuevo se subraya la ausencia del significante, un vacío, que se encuentra detrás de la lengua y, al mismo tiempo, la imposibilidad de narrar. Sin embargo, el vacío no queda presentado de manera negativa, sino que permite buscar nuevos métodos de comunicación, antihegemónicos y antilogocéntricos.

10 La traducción es nuestra, el texto original : “Mais il existe bien une esthétique de l’excès, qui selon le même Nietzsche, remonte à la poésie lyrique d’Archilooque et qui s’exprime dans de nombreux aspects du baroque ou dans les diverses avant-gardes. La poétique de l’excès, comprise comme expression formelle de la violence propre à l’excès a toutes les apparences d’une esthétique du trop plein alors qu’elle relève, en réalité, d’une esthétique du vide. La raison en est que l’esthétique de l’excès a pour fonction de signifier un manque: elle signifie le manque d’un signifiant premier.”

5 El laberinto de “La trilogía de varones” de Selva Almada

En “La trilogía de varones” de Selva Almada, construida por *El viento que arrasa* (2012), *Ladrilleros* (2013) y *No es un río* (2020), las figuras del nudo y del laberinto, tanto como las figuras del doble y la presencia de lo fantasmagórico, ocupan las posiciones centrales. Primero, los tres textos están sumergidos profundamente en la realidad espacial argentina, más concretamente en el espacio periférico y lleno de carga simbólica—las llanuras chaqueñas, el territorio del bosque “El Impenetrable” junto con los espacios desérticos—. En estos territorios, donde reside una de las mayores poblaciones originarias del país, se desarrollan los hechos: el encuentro de dos padres solteros que termina en una pelea (*El viento que arrasa*), la enemistad que pasa por generaciones, que culmina en doble asesinato (*Ladrilleros*), o un viaje de los amigos a pescar en la isla, donde hace años su compañero se ahogó (*No es un río*). En todos ellos, los protagonistas son varones. La tensión se intensifica progresivamente hasta alcanzar un punto culminante, que siempre desemboca en un estallido de violencia. El lenguaje de las novelas figura la oralidad de los pueblos del interior de la Argentina. Por su parte, la crudeza con la que se narran varios planos temporales crea la sensación de peligro y construye paulatinamente la tensión. Por otro lado, la presencia muda de la naturaleza, que a la vez es un testigo de la historia, provoca inquietud ya que en ella se inscriben las señas que predicen el peligro. El centro de interés de la trilogía de Almada es el poder simbólico relacionado con la masculinidad: la violencia que parece incrustada en los varones que protagonizan las obras y los roles de las mujeres en las obras, limitados por la visión sexista:

en toda la narrativa de Almada existe una exploración de las subjetividades masculinas y femeninas que tiende a revisar ciertos lugares comunes en la representación de cada una, pero que también está orientada a indagar acerca de las posibles transgresiones, subversiones del orden de géneros impuesto en los pequeños enclaves urbanos (Gómez 2023: 110).

La trilogía de Almada, sin duda destaca de entre el corpus elegido: sobre todo porque los procedimientos neobarrocos parecen no operar al nivel del lenguaje de manera experimental, como en el caso de Harwicz y Cabezón Cámara, sino que se encuentran en la codificación de las figuras neobarrocas. Maximiliano Crespi, en la *Revista Ñ*, comenta que

No hay presunción de inocencia: la propia escritura de Almada corporiza, conforme, ese imaginario. Su adopción de una tercera persona ceñida a una prosa de ascetismo rigurosos, de pulso macilento y monótono para peregrinar la linealidad resignada del relato— apenas interrumpida por algún recuerdo o algún sermón voluntarista—, obligan a pensar en cierta empatía con la fábula (2013: s/p).

La crudeza del lenguaje, una prosa “limpia, de una aspereza casi franciscana”, cifra y esconde el mundo que tiene otro orden, en el que la naturaleza es un protagonista más de la trama, las figuras fantasmagóricas habitan el mismo espacio que los hombres vivos, donde el viento creciente anuncia el final fatal y los sueños codifican la muerte de una persona cercana. En este procedimiento estético se ve claramente la vertiente antilogocéntrica y paradójica de su escritura: por un lado, “Patricio Pron sentencia que el texto se afilia a una literatura formalmente conservadora, atada a un realismo inane” (Gómez 2023:108), por otro, sin embargo, está atravesada por el aire maravilloso de los espacios y los eventos, que vienen de otro mundo, del “más allá”.

En *No es un río*, es la pesca de una raya la que da inicio a una avalancha de acontecimientos que terminan en una tragedia:

Si alarga la vista, donde la calle baja, llega a ver el río. Un resplandor que humedece los ojos. Y otra vez: no es un río, es este río. Ha pasado más tiempo con él que con nadie. Entonces. ¡Quién les dio permiso! No era una raya. Era esa raya (2020: 77).

Subrayando la particularidad tanto del río como de la raya, sacándolos de su estado de ser intercambiables con cualquier otro ejemplar de su género, de su universalidad, se les otorga una individualidad y por ende importancia. Las señas que se inscriben en la naturaleza rodeante son imposibles de descifrar y, en consecuencia, crean la sensación laberíntica. De acuerdo con Calabrese:

Ahora, pensándolo bien, nudos y laberintos son, en cambio, representaciones de una complejidad *ambigua*. Por una parte (la pérdida de orientación inicial), estás niegan el valor de un orden global, de una topografía general; pero, por otra, constituyen un desafío para encontrar todavía un orden y no introducen a la duda sobre la existencia del orden mismo (1999: 148).

En los textos de Almada, tanto los espacios desérticos como los selváticos, *nudos*, son territorios donde no es posible trazar recorridos lineales, donde el sujeto se pierde y se descentra. Estos espacios se llenan de pasiones y relaciones interpersonales complejas, convirtiéndose asimismo en laberintos. Los protagonistas están perdidos, en el sentido de que no saben interpretar las señas de la realidad que se construye más allá de la percepción humana. El orden que está escondido es el de las estructuras mágicas, míticas, maravillosas, que algunos personajes saben descifrar, como el curandero Gutiérrez en *No es un río*.

El orden mágico, figurado por la naturaleza, siempre anuncia la muerte: es imposible rebelarse en contra de lo que parece inevitable. En *El viento que arrasa*, el personaje de Reverendo viene empujado por la misión cristiana, aunque a lo largo de la novela se da a conocer como un charlatán o un simulacro de pastor más que una voz de Cristo. El viento creciente y la tormenta que finalmente estalla simbolizan la fuerza mística que el hombre parece encarnar y que acompañan su llegada. Brauer, por otro lado, un obrero simple, que no se quiere someter a esa fuerza, queda finalmente vencido. Las creencias populares que se integran en el ambiente natural de los espacios por los que se desplazan los protagonistas construyen una realidad paralela que cuestiona el logocentrismo racional y occidental. El desierto se vuelve un laberinto infranqueable para los que no tienen fe y no entienden el funcionamiento del orden maravilloso. Lo neobarroco de Almada se presenta entonces como una fusión entre el lenguaje popular, simple, que sin embargo codifica la realidad mágica, y la naturaleza que *se vuelve* una forma de comunicación otra, opuesta al limitado lenguaje de la humanidad y al logocentrismo. Se exhibirían los límites del mundo patriarcal en la medida en que los varones que protagonizan los textos no pueden descifrarlo: por tanto, siempre caen en la trampa de la violencia. La dimensión feminista, por consiguiente, estaría también en la mirada crítica sobre la relación hombre-naturaleza y el funcionamiento del sistema patriarcal que impide ver el “más allá” y, de manera determinista, provoca la inevitable escalada de violencia.

También resulta llamativa la condición fantasmal o semi-fantasmal de algunxs protagonistas. En *El viento que arrasa*, la ausencia de las madres de Tapioca y Leni parece determinar sus destinos. Por otro lado, en *No es un río*, Lucy y Mariela, dos jóvenes fallecidas en un accidente, interactúan con otros personajes de la novela e incluso los salvan tras una pelea.. Lo fantasmagórico revela un “más allá” de la realidad logocéntrica y remite, una vez más, a un tipo de exceso neobarroco: “del latín *ex-cedere*, >>ir más allá<<, el exceso manifiesta la superación de un límite visto como camino de salida desde un sistema cerrado” (Calabrese 1999: 66). Por sistema cerrado se entiende la estructura logocéntrica confinada al dualismo cartesiano, que siempre opera a través de oposiciones y no permite la posibilidad de la paradoja,

lo múltiple o el entrelugar. Los fantasmas aparecen para interrogar esta estructura y para investigar sus límites. Al mismo tiempo, es notable la figura del doble y el espejismo que caracteriza las tres novelas: en *Ladrilleros* las historias de Pájaro Tamai y Marciano Miranda—ambos alimentados por el odio, uno hacia el otro— son necesariamente entrelazadas y tejen un hilo de un destino fatal cuya conclusión se encuentra en la muerte de los dos; en *El viento que arrasa* Leni y Tapioca fueron criados por hombres, con la dolorosa ausencia de las madres y comparten una inquietud provocada por falta, junto con la necesidad de huida de sus vidas; y en *No es un río* dos hermanas, Lucy y Mariela, vagan por la isla como fantasmas. La figura del doble se puede entender como una variante de la repetición neobarroca: el espejismo y el doble, en su función de copiar la realidad, o reflejar, la muestran siempre en otra luz, un poco cambiada o desviada. Asimismo, el doble, el simulacro, siempre introduce una inquietud, lo que ampliamente comenta el psicoanálisis al analizar la etapa del espejo en la infancia: ese algo que veo en el espejo soy yo y no soy yo al mismo tiempo. La figura del doble, por tanto, como una manera de entender la repetición con variaciones se consagra como un rasgo más de la estética neobarroxa.

6 Conclusiones

De acuerdo con Beatriz Sarlo: “la originalidad de una ficción se juega en la lengua. El viejo realismo se filtra por el lugar menos pensado: el de las ficciones que persiguen el presente, la instantaneidad de las costumbres, las tribus, los modismos que tienen fecha de aparición y vencimiento” (2012:202). Aunque la crítica argentina se refiere específicamente a *El viento que arrasa*, esta afirmación puede extenderse a la escritura de las tres autoras analizadas. En sus obras, el neobarroxo se manifiesta de diversas maneras y opera a través de distintas figuras. Un punto de partida clave es la atención al lugar desde el cual escriben estas autoras. La narrativa de las tres se construye desde el margen: el margen de los procesos de subjetivación y de las minorías excluidas. Este desplazamiento se evidencia en la representación de lxs villerxs en la obra de Gabriela Cabezón Cámara, lxs habitantes de pequeños pueblos en la narrativa de Selva Almada y lxs obrerxs del interior del país, marginadxs por los procesos de modernización y desatendidxs por el Estado. En esta trilogía, el margen social se vincula estrechamente con el territorio: una periferia geográfica que oscila entre lo desértico y lo selvático, como la llanura chaqueña. En el caso de Ariana Harwicz, la periferia se traduce en el borde de la locura y en los límites del lenguaje. Su escritura dinamita el constructo social de la familia—núcleo central de las estructuras patriarcales—para buscar una forma de liberación en los márgenes de lo aceptable. Asimismo, en estas narrativas emergen ciertas figuras neobarrocas que, mediante procesos de reorganización y reapropiación, constituyen la veta central del neobarroxo: el exceso y el límite, especialmente visibles en la trilogía de Cabezón Cámara y Harwicz; el nudo y el laberinto, que en la escritura de Almada se articulan en relación con el espacio; y lo maravilloso, junto con el juego del doble, manifestado tanto en la especularidad de las vidas de lxs protagonistas como en el carácter ambiguo de la realidad representada. A través de paradojas y distanciamiento irónico que realizan las autoras en sus trilogías, se constituyen entonces como desafiantes frente a las nociones y estéticas hegemónicas. Las estrategias estéticas del neobarroco de las que se reapropian dichas autoras tienen como objetivo dar cuenta de la realidad, compleja y ambigua, habitada por los sujetos en constantes procesos de devenir. Lo neobarroxo, por tanto, en la luz de estas escrituras, aunque recicla los dispositivos estéticos del archivo cultural, refrescándolo y redefiniéndolo, se constituye como una sensibilidad más adecuada a la experiencia contemporánea de contaminación de límites que vivimos todxs.

Referencias

- Almada, S. (2012). *El viento que arrasa*. Literatura Random House.
- Almada, S. (2013). *Ladrilleros*. Mardulce.
- Almada, S. (2020). *No es un río*. Literatura Random House.
- Audran, M. (2015). "Matate amor" de Ariana Harwicz, la escritora con cuchillo. En *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* (pp. 88–02). Arcibel.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2013). *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Eterna Cadencia.
- Crespi, M. (2013). El fin de la historia. *Revista Ñ*.
<https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20130511/page/24/textview>
- Derrida, J. (1967). La escritura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En *La escritura y la diferencia* (pp. 383–401). Editorial Anthropos.
- Derrida, J. (1968). La Différance. *Théorie d'ensemble, Collectif*, éd. Seuil. <https://editions-ismael.com/fr/bibliotheca-items/1968-jacques-derrida-la-differance-2/>, pp. 41–66.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Editorial Trotta.
- Díaz, V. (2021). El error neobarroco. Falla metodológica y supervivencia crítica. *Revista Landa*, 10(1), pp. 139–158. <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2021/12/8.-Valentin-Diaz-El-error-neobarroco.pdf>
- Domínguez, N. (2012). Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino. En *XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Dumoulié, C. (2012). Esthétique de lexcès et excès de lesthétique. En *Littérature comparée et Esthétique(s)*, vol. 3. <http://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/esthetique-lexces-exces-lesthétique>.
- Gallego Cuiñas, A. (2015). Comienzos de la novísima novela argentina. *Hispanamérica*, 130, pp. 3–14.
- Gallego Cuiñas, A. (2019). Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trias, Ariana Harwicz y María Gainza. *Cuadernos LIRICO* 20/2019.
<http://journals.openedition.org/lirico/8554>.
- Gallego Cuiñas, A. (2020). Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enriquez y Samanta Schweblin. En *Proyecto I+D LETRAL "Comienzos de la novísima literatura latinoamericana (2001–2015)" del Ministerio de Economía Competitividad de España* (ref. FFI2016–79025-P); y de la Unidad de Excelencia IBERLAB de la Universidad de Granada, De Gruyter, pp. 71–95.
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110673678-006/html>.
- Geremek, Z. (2021). Entre el cuerpo y el lenguaje: «Romance de la Negra Rubia» de Gabriela Cabezón Cámara como «la gauchita». *Itinerarios*, 34, 139–157.
- Gómez, F. (2023). No es un río de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 25(1), pp. 101–131.
- Harwicz, A. (2012). *Matate, amor*. Mardulce.
- Harwicz, Ariana (2014). *La débil mental*. Mardulce.
- Harwicz, Ariana (2015). *Precoz*. Mardulce.
- Kamenszain, T. (2013). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia.

- Panesi, J. (2018). *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Eterna Cadencia.
- Perlongher, N. (s/f). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Ediciones Colihue.
- Pietrak, M. (2023). Madres y asesinas. *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez y *Matate, amor* (2012) de Ariana Harwicz. En *Figuraciones del mal en las creadoras hispánicas contemporáneas*. Alfar.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Richard, N. (1993). ¿Tiene sexo la escritura?. En *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. El Cuenco de Plata.
- Sarlo, B. (2012). Fin del mundo. En *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Mardulce.
- Sloterdijk, P. (2010). *Ira y tiempo*. Ediciones Siruela.