

# Re-existencias travestis

Una contrahistoria desde la diferencia  
visual en Perú

## TRANSVESTITES RE-EXISTENCES

### A COUNTERHISTORY FROM THE VISUAL DIFFERENCE IN PERU

#### ABSTRACT

---

The link between nature and dehumanization is a modern colonial gender discourse which remains in force by the *symbolic trashing* and concrete who are seen as inferior, unnatural and even like animals, turned into a waste of society. One way to visualize the other as left over element of the symbolic system. In this sense, maneuver in the field of visibility transvestite, its conventions and stereotypes, becomes a practice of resistance while it confronts the disciplining scopic regime Eurocentric, cunningly camouflaged. But equally, of re-existence, proposing visual co-presence of difference, and thus the emergence of other identities, forms of visibility, display and life. Through an approach that focuses on the sensitive aspect of certain cultural practices in the Peruvian political geo-body politics, such as *Beauty Salon*, Mario Bellatin, and *Travesti Museum of Peru*, Giuseppe Campuzano, we will try to show their mediating role in contemporary societies, but also what to do with them to invent a rewriting of the narratives.

#### Keywords

Transvestite, Re-existence, Nature-dehumanization, Visual difference, Visual disobedience, Countervisuality, Decoloniality, *Cuir*, Peru

#### RESUMEN

---

El vínculo entre naturaleza y deshumanización es un discurso moderno colonial de género que mantiene su vigencia mediante la *basurización simbólica* y concreta de quienes son vistos como inferiores, antinaturales y hasta como animales, convertidos en un desecho de la sociedad. Una forma de visualizar al *otro* como elemento sobrante del sistema simbólico. En este sentido, maniobrar en el campo de la visualidad travesti, sus convenciones y estereotipos, se convierte en una práctica de resistencia en tanto que se enfrenta al régimen escópico eurocéntrico disciplinante, astutamente camuflado. Pero, igualmente, de re-existencia, al proponer la co-presencia visual de la diferencia, y por ende, la emergencia de otras identidades, formas de visibilidad, de visualización y de vida. Mediante una aproximación que se centra en el aspecto sensible de determinadas prácticas culturales en el ámbito geo-corpo-político peruano, como son *Salón de Belleza*, de Mario Bellatin, y *Museo Travesti del Perú*, de Giuseppe Campuzano, trataremos de mostrar su papel mediador en las sociedades contemporáneas, pero, también, lo que se puede hacer con ellas para inventar una reescritura de las narrativas.

#### Palabras Clave

Travesti, re-existencia, naturaleza-deshumanización, diferencia visual, desobediencia visual, contravisualidad, decolonialidad, *cuir*, Perú.

## INTRODUCCIÓN

---

El vínculo entre naturaleza y deshumanización es un discurso moderno colonial de género que mantiene su vigencia mediante la *basurización simbólica* (Silva Santisteban, 2009) y concreta de quienes son vistos como inferiores, antinaturales y hasta como animales, convertidos en un desecho de la sociedad. Aquellos a quienes despreciamos y tememos al mismo tiempo. Una forma de visualizar al *otro* como elemento sobrante del sistema simbólico. De esta manera, se crea la imagen del “sujeto vertedero”, que posibilita el ejercicio de la violencia hacia él mismo al evitar la reflexión sobre su condición de ser humano.

Pero, ¿qué hace que una vida cuente como tal? ¿qué hace llevadera o sostenible la propia vida y la de los demás? En primer lugar, y desde la perspectiva de una ontología corporal, la precariedad (*precariousness*) es entendida como aquella “vulnerabilidad física” característica de la propia vida, una condición de “despojo inicial” que es común a todos los seres vivos, a todos los cuerpos humanos y no humanos (Bulter, 2006 [2004]). Esto implica que tenemos una radical dependencia/interdependencia de los otros dado el carácter de nuestra existencia social, fundamentalmente relacional, ya que, los cuerpos deben entenderse socialmente vinculados los unos con los otros. Decir que la vida es precaria es, pues, señalar, que no existe de manera independiente y autónoma.

Ahora bien, la vulnerabilidad no es más que una forma ineludible de estar-en-el-mundo, de estar-con-otros. Sin embargo, esta común vulnerabilidad constitutiva no se haya repartida de modo homogéneo entre todos los seres humanos. No toda vida es destinataria de la protección que merece, sino que hay una distribución diferenciada de la vulnerabilidad física en el mundo. Lo cual significa que la vida requiere un apoyo social y condiciones políticas y económicas que le permitan continuar, a fin de que la vida sea “vivable”, “habitabile”. En otras palabras, la posibilidad de hallar un lugar en el mundo gracias al reconocimiento que proviene de los otros es una necesidad, pues “somos, por así decirlo, seres sociales desde el principio, dependientes de lo que está fuera de nosotros, de los demás, de instituciones y de entornos sostenidos y sostenibles, por lo que, en este sentido, somos precarios” (Butler, 2010 [2009], p. 43).

Pero las condiciones que permiten la vida son precisamente las que hacen que sea precaria. Hay una serie de decisiones políticas y prácticas sociales bajo las cuales algunas vidas son protegidas y otras no. La precarización (*precarity*) (Butler, 2010 [2009]), por consiguiente, hace referencia a la inseguridad social y material que surge de este tipo de decisiones y prácticas. Por lo tanto, reconocer que toda vida es precaria equivale a decir que surge y se sostiene en el marco de unas condiciones de vida exigidas para que esta pueda ser vivida dignamente, y cuya pérdida sea lamentada. El problema radica en cómo las normas ya existentes distribuyen reconocimiento de forma asimétrica. De manera que, la precarización no garantiza únicamente la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a nivel planetario, sino la subordinación y la tachadura de las historias, conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes no son considerados como tal, y por ello, subyugados y explotados.

Esta es la razón, por la que planteamos que la basurización simbólica brota de aquellas estructuras de dominación que se han legitimado en el pensamiento político hegemónico occidental desde la modernidad, como parte de un patrón de poder (la colonialidad) que se extiende hasta el presente, y se basa en la restricción y exclusión de todos aquellos que han sido construidos como *otros* y extraños, a través de la naturalización de jerarquías sexuales,

raciales, territoriales, culturales, epistémicas y económicas. Dar cuenta de su contingencia es el prolegómeno para la posible articulación de alternativas que permitan formas de vida otras, es decir, para “establecer condiciones más incluyentes que cobijen y mantengan la vida que se resiste a los modelos de asimilación” (Butler, 2006 [2004], p. 17).

En este sentido, maniobrar en el campo de la visualidad travesti, sus convenciones y estereotipos, se convierte en una práctica de resistencia, en tanto que se enfrenta al régimen escópico eurocéntrico disciplinante astutamente camuflado. Pero, igualmente, de re-existencia, al proponer la co-presencia visual de la diferencia, y por ende, la emergencia de otras identidades, formas de visibilidad, de visualización y de vida.

Mediante una aproximación que se centra en el aspecto sensible de determinadas prácticas artísticas y culturales en el ámbito geo-corpo-político peruano, como son *Salón de Belleza*, de Mario Bellatin, y *Museo Travesti del Perú*, de Giuseppe Campuzano, trataremos de mostrar su papel mediador en las sociedades contemporáneas, pero, también, lo que se puede hacer con ellas para inventar una reescritura de las narrativas.

## 1 1. RE-EXISTIR A LA BASURIZACIÓN SIMBÓLICA

La primera cuestión que hemos de dilucidar es, ¿qué significa la opción política de re-existencia y qué propone para desestabilizar una dinámica que fija los cuerpos en categorías estables de naturaleza o anti-naturaleza sobre los que proyectar todo el desprecio y la violencia social?. Basándonos en los planteamientos de Adolfo Albán Achinte estaríamos ante:

(...) dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas –en este caso indígenas y afrodescendientes- las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. La re-existencia apunta a lo que el líder comunitario, cooperativo y sindical Héctor Daniel Useche Berón “Pájaro”, asesinado en 1986 en el Municipio de Bugalagrande en el centro del Valle del Cauca – Colombia, alguna vez planteó “¿Qué nos vamos a inventar hoy para seguir viviendo? (Albán, 2009 [2008], p. 94)<sup>1</sup>”.

Pero, yendo incluso, más allá, la re-existencia se instala en todas las formas de vida de los oprimidos y marginados por razones de género, sexo, clase, o nacionalidad. Aquellos a los que la Historia siempre les negó su existir y cuyos cuerpos y epistemes han sido y continúan siendo menospreciados y desestimados. Todos ellos, con el potencial político para luchar por la dignificación de la vida. Por el derecho a no ser representados por los otros como enfermos, anormales, antinaturales o esencialmente naturales. Por el derecho de auto-representación, para ser visibilizados, reconocidos, no olvidados<sup>2</sup>.

De este modo, con el fin de explorar la re-existencia como estrategia para combatir la basurización simbólica y la precarización que hacen efectivos los vínculos entre naturaleza y

deshumanización, comenzaremos abordando las prácticas de “la travesti estilista”, en *Salón de Belleza* (1994), una obra del escritor peruano-mexicano Mario Bellatin. En dicha novela, la protagonista, una estilista travesti y homosexual, que regenta un salón de belleza ubicado en los extrarradios de una gran ciudad, trata de narrar y explicar cómo debido a la proliferación de una enfermedad contagiosa y mortal, a la que denomina “la peste” o “el mal”, su establecimiento se convertirá en el “Moridero”, un lugar clandestino de uso público preparado para la muerte.

Como señalábamos en la introducción, la lucha por el reconocimiento es una lucha por la existencia, y en este sentido, consideramos que la enfermedad y la muerte, así como los modos de afrontarla, forman también parte de la misma. Por lo tanto, el Moridero es entendido, desde esta lectura particular, como un *vividero* donde los infectados pueden morir con dignidad. Este es el elemento que utilizamos de apoyo para establecer un proceso de complicidad con el texto, que hace brotar de nuevo la necesidad de justicia social al poner la vulnerabilidad constitutiva en el centro<sup>3</sup>.

Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (Bellatin, 1996 [1994], p. 11).

A partir de este empiece, el narrador-protagonista contará desde el recuerdo de su vida cotidiana, pasajes de cierto esplendor en los que las actividades de salón de belleza que desempeña, se alternan con el trabajo sexual nocturno practicado dos veces a la semana junto con otros dos amigos estilistas por las concurridas avenidas de la ciudad. Acciones que narran una historia colectiva de subsistencia que trata de hacerse visible en la historia presente, evidenciando, en cualquier caso, las degradaciones de las condiciones humanas de existencia travesti y homosexual producidas por la lógica de la globalización capitalista.

(...) siempre buscaba algo dorado para salir vestido de mujer por las noches. Pensaba que llevar algo dorado podía traerme suerte. Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda de Matabros<sup>4</sup>, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. En los hospitales siempre los trataban con desprecio (...) Desde entonces (...) nació en mí la compasión de recoger a alguno que otro compañero (..) Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar (p. 14).

De hecho, son esas violencias continuas sobre los travestis y los homosexuales, “peligrosas situaciones” (p. 20), las que dan origen al Moridero. Aunque, con el tiempo, fue acogiendo mayor número de personas, ya no solo amigos con la enfermedad terminal, sino la mayoría “extraños que no tienen donde irse a morir” (p. 13). Esta es la forma en que esta historia evidencia la visión de un Estado excluyente en cuanto a la enfermedad y la diversidad sexual y cultural, que, al no garantizar la ciudadanía, tampoco lo hace con la salud y la seguridad. Por ello, la travesti estilista “buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados por los hospitales del Estado” (p. 38):

(...) aquella vez uno de los compañeros que trabajaba conmigo, me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no lo querían recibir en ningún

hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y por falta de recursos económicos su única alternativa hubiera sido morir debajo de uno de los puentes del río que corre paralelo a la ciudad (p. 37)<sup>5</sup>.

La explicación a este abandono podemos hallarla en un tipo de asco “ideológico” (Silva Santisteban, 2009)<sup>6</sup> que genera no solo rechazo a la otredad no heteronormativa, sino también miedo a la contaminación. Por eso, además de ver a travestis y homosexuales como seres degenerados y anti-natura, se les considera peligrosos y se teme que perviertan a los demás. Es decir, que ambas prácticas son proyectadas como formas de vivir que la sociedad considera indeseables y anormales. A ello se suma la amenaza que suponen para el bienestar social, unos cuerpos deformes e infectados por una enfermedad incurable e innombrable, con una fuerte carga estigmatizadora, que los ha convertido en residuos:

La campaña que se desató en el vecindario fue bastante desproporcionada. Cuando la gente quiso quemar el salón tuvo que intervenir hasta la misma policía. Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse a sus dominios (...). Luego de hacer un par de llamadas, seguí corriendo hasta llegar a la estación de policía del sector. Tuve que exponerme a frases sarcásticas por parte de los agentes (...). Cuando llegamos, la turba había logrado violar la puerta principal. Sin embargo, por alguna razón que intuyo relacionada con los olores o el temor al contagio, no habían entrado (p. 29).

La ansiedad y el miedo al contagio revalida la vulnerabilidad del cuerpo, pero también desvela el significado sociopolítico de la enfermedad. En el Moridero se hospedan vidas privadas a la fuerza, despojadas de todo valor, expulsadas del derecho, consideradas culturalmente no-humanas amenazadoras, lo que las hace susceptibles de eliminación. Es a partir de este contexto, que el Moridero se construye como un espacio liminal-comunitario que busca inventar un sistema de articulación del dolor y una forma de la memoria, que desnaturalice la violencia y reconozca otras formas de vida. Sus huéspedes comparten el repudio de un origen que los ha arrojado fuera de la ciudadanía, que los ha convertido en el paisaje anómalo y anti-natural que los envuelve. Sin embargo, la travesti estilista se nutre de esta violencia y abandono para generar fantasías y modos de re-existencia que permitan una comunidad para una vida-muerte digna.

Dicha comunidad de vida al borde de la muerte biológica y simbólica surge a modo de convivencia entre lo animal y lo humano, en la que no existe enfrentamiento ni se dibujan jerarquías. Articulación que no tiene que ver con la fábula, ni con la humanización de lo animal, ni con la animalización de lo humano. De ahí que los peces, presentes desde el primer momento del relato, no sean un mero recurso para la semejanza, sino una compartida exposición a la vulnerabilidad de la existencia que se abre a la narración de formas dispares, diferenciadas, de vida. Es decir, aunque sea cierto que esta comunidad evidencia desde el inicio la suspensión del sujeto y su estado de exclusión, supone también una exploración de lo viviente, cuyas fronteras presentan límites cambiables e inestables.

Al ser configurado como un lugar clandestino, pero público, entre la vida y la muerte, el Moridero es, usando el término de María Lugones, un locus fracturado, “construido doblemente, que percibe doblemente, se relaciona doblemente, donde los lados del ‘locus’ están en tensión, y el conflicto mismo informa activamente la subjetividad” (Lugones, 2011 [2010], p. 111). Un

lugar que no debería de existir oficialmente pero que, sin embargo, entra en la esfera de la apariencia, cobrando vida en el momento en que comienza a ser un Moridero. Y es en este actuar cuando se reclaman los derechos que se necesitan. La comunidad del Moridero se constituye por el hecho de poner-en-común la enfermedad, la deformidad y la muerte. “Un lugar usado exclusivamente para morir en compañía” (p. 19), cuya finalidad no es sobrevivir, sino “con-vivir y re-existir ante momentos políticos complejos caracterizados por violencias crecientes, represión y fragmentación” (Walsh, 2013, p. 68).

## 2 MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ: A CONTRACORRIENTE DE LAS NARRATIVAS DE HOMOGENEIZACIÓN CULTURAL, SEXUAL Y SIMBÓLICA.

Hagamos, entonces, una parada, en el trabajo del artista peruano Giuseppe Campuzano (1965-2013), con el que conceptualizar la construcción y funcionamiento de la re-existencia, en tanto prácticas simbólicas, que apelando a las diferencias visuales, individuales y colectivas, dan cuenta de otras maneras distintas de concebir la existencia y, por ende, de contrahistorias descolonizantes. Para ello, dentro de la diversidad de prácticas interculturales que se suceden en el Sur, en el contexto de realidades socio-políticas muy distintas, hemos elegido *Museo travesti del Perú* (2003-2015), por ser un proceso-práctica cultural, con una dimensión ética, estética y epistémica, dirigida a la transformación estructural y socio-histórica de este país. En este sentido, es construido por su autor como un proyecto político de reivindicación social de la dignidad, que surge de la necesidad de una historia propia, no contada hasta entonces, al situar lo travesti en el centro de la conversación.

Si bien, la necesidad primera fue contar una historia travesti autorreferencial, pronto se convirtió en una idea colectiva, así como en una nueva estrategia para repensar Perú a través del andrógino indígena, el “tapado” limeño y la travesti mestiza contemporánea. Ello fue posible, en tanto que el discurso no se hizo “desde afuera”, sino desde la propia experiencia del autor, “desde dentro” (Campuzano, 2008, p. 51), pues como él mismo mostraba en *DNI (De Natura Incertus)* (2004), era “travesti hasta el nombre”:



**Figura 1.** Giuseppe Campuzano, *DNI (De Natura Incertus)*, 2004. Impresión sobre plástico lenticular 110 x 114 cm.

Fuente: <http://tasneemgallery.com/artist/giuseppe-campuzano/>

Durante más de una década, en distintos países del Norte y del Sur, y de manera itinerante en plazas, mercados, parques, universidades, centros culturales, galerías, así como en los lugares donde las personas travestis trabajan o se reúnen, el *Museo Travesti* se ha planteado no solo como una colección física, sino como un discurso crítico que se define por su potencial transformador que procura dialogar siempre con el lugar a intervenir. La investigación realizada por Campuzano ha tratado de traer al presente la diversidad de los significados del travestismo en el contexto peruano desde tiempos pre-Incas, en ámbitos tan diferentes como el arte, la fiesta patronal o la experiencia cotidiana.

Para hacer visible esta tradición histórica y desvelar visualidades *otras*, ha hecho uso de objetos artísticos, documentos e imágenes de archivo –como crónicas de los primeros invasores y misioneros, ordenanzas virreinales, antiguos grabados, recortes de periódico- pero también, de performances, *passings*, o bailes folklóricos, así como de las reacciones de un público que participa e interactúa con todos ellos.



**Figura 2.** Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, 2004.

Instalación, Parque de La Exposición, Lima

Fuente: [https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/cdn-e360/proyectop\\_image\\_679a6fbd1734b2f7eeb861c667152bac\\_5630.jpg](https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/cdn-e360/proyectop_image_679a6fbd1734b2f7eeb861c667152bac_5630.jpg)

La idea de construir un museo travesti proponía, desde sus inicios, re-semantizar ambos conceptos: el primero, institución estructural de la exclusión todavía vigente, que a través de sus imágenes perfectamente ordenadas, perpetúa como verdadero el discurso político colonial del Norte; el segundo, representación estereotipada, tabú o fetiche que condena identidades sexuales no aceptadas por considerarse anormales o antinaturales por la ciencia, la religión católica y la moral occidental. Así, el museo como espacio estático y aséptico que preserva una colección compuesta de objetos-fetiches, es travestido en una entidad portátil construida sobre una serie de acciones y memorias transitorias, evidenciando que no se trata de una institución imparcial de representación, sino de un artefacto político, que puede servir, también, para que las personas travestis alcancen la oportunidad de ser sujetos de enunciación, reconocidos como agentes de producción de sentido, que afirman su propio derecho y necesidad de existencia.

Campuzano sabe el “complejo exhibicionario” que constituye el museo, como lugar en el que se administran miradas y conocimientos, mediante la convergencia de narraciones discursivas,

como la Historia, la Historia del Arte, la Estética o la Antropología, con tecnologías de la visión. Estas efectuarán representaciones de objetos y cuerpos como vehículos para transmitir mensajes desde el poder a la sociedad (Bennett, 1988, pp. 73-74). El discurso museístico ilustrado y sus legados coloniales eurocéntricos contienen una “corrección” de la visión (Sheikh, 2010, p. 65), disciplinaria, patriarcal y colonial, que supuso un largo proceso de adiestramiento por los sectores dominantes, para enseñar a los *otros* a mirar y posar para las miradas de los demás. Operación que desplazó formas anteriores de simbolización y consumo de imágenes, como carnavales, ferias o espectáculos populares:

Educación, entonces del cuerpo cívico, cuyos gustos y sensibilidades tenían que acomodarse a los códigos impuestos desde los nuevos ámbitos reservados para las “bellas artes”, museos y salones, pero también las muestras portables que, a través las nuevas tecnologías de reproducción visual, invadían el espacio doméstico: litografías, fotografías, revistas ilustradas (...) (González-Stephan y Andermann, 2006, pp. 15-16).

Estos argumentos, nos inducen a pensar que la idea de Campuzano de re-significar instituciones como la museística, persigue alcanzar una relación igualitaria en las prácticas culturales diversas y en los distintos modos de pensar, actuar y vivir. De ahí que conciba *Museo Travesti* como un motor de diálogo simétrico de distintas cosmovisiones, racionalidades, epistemologías, visualidades y actores culturales. Levantado a partir de la confrontación de dos relatos diferentes –aquel que durante siglos a base de la superposición de estratos construyó las actuales imágenes del travestismo peruano, expulsándolo de la ciudadanía, y aquel que trata de visibilizar y reconocer el travestismo en la historia de Perú en tanto identidad transformadora–, su objetivo es poner en diálogo dos visiones: “la ‘oficial’ que durante siglos ha oscurecido y negado la ‘otra’ historia y las ‘otras’ identidades” (Campuzano, 2008, p. 52).<sup>7</sup>

Lo que acontece, entonces, es un desplazamiento del “sustantivo hegemónico”, al “adjetivo desviante” (Campuzano y Godoy, 2013, p. 2), “del travesti como fetiche y fetichismo, al travestismo como crítica” (Campuzano y La Fountain-Stokes, 2009). Circunstancia que nos aporta nuevos referentes para revisar la historia de Perú<sup>8</sup>.

Para ello, realiza primero un trabajo deconstructivo acerca de los valores que permanecen incuestionados en las colecciones, dispositivos y discursos museográficos en el contexto del colonialismo español, para proponer, después, la disolución de fronteras entre arte y artesanía, culto y popular, presente y pasado, que conviertan el museo en agente de transformación social. El desafío, radica, entonces, en trascender su inclinación civilizatoria, eurocéntrica y paternalista, para reconectarse con las gentes de a pie, de modo que puedan relacionarse activamente como participantes culturales y no como meros consumidores pasivos. Una nueva relación que permita a quienes han sido silenciados e invisibilizados por el etnocentrismo y la heteronormatividad, producir sus propias articulaciones y representaciones<sup>9</sup>. Entre la diversidad y multitud de documentos e imágenes dentro de las primeras retóricas visuales citadas en *Museo Travesti*, aparece una crónica de Pedro Cieza de León (1518-1554), relativa a una casta sacerdotal indígena, que en la costa sur de Perú era la encargada de la guarda de los templos. El invasor afea su conducta por ir ataviados con vestidos de mujer y hablar como tal, lo que califica de maldad, pecado y vicio. En su análisis, Campuzano critica la incapacidad de Cieza para apreciar la diversidad contenida en la oposición-complementaria indígena, quien mediante una interpretación binaria-colonizadora los convierte en “entidades demoniacas y remedos de mujer” (Campuzano, 2012, p. 82).

Al servicio de esta visualidad colonial, aporta en su continuidad, una carta de ideales ilustrados, publicada por el periódico *Mercurio Peruano* en 1791, cuyo empiezo es el siguiente:

Entre los raros y agradables objetos que aquí se presentan a cada paso, me ha hecho la mayor impresión una especie de hombres, que parece les pesa la dignidad de su sexo; pues de un modo vergonzoso y ridículo procuran desmentir la naturaleza. ¿Qué dirían nuestros conciudadanos, si viesan un ente de esta clase que intenta imitar en todo a las mujeres? (...) lo que arrebató toda mi atención, fue un largo estrado donde estaban sentadas muchas negras y mulatas adornadas de las más ricas galas. No me dejé de admirar este trastorno de las condiciones, pues veía como Señoras las que en nuestra Patria son esclavas; pero más creció mi admiración cuando unas tapadas que se hallaban próximas a nosotros (...) las veo cubiertas de mas espesas barbas que la infeliz Condesa Trifaldi: a este tiempo llegaron de fuera unas madamitas de este jaez, y levantándose del estrado a recibir las, enseñaron unos pies tan grandes, como serían los de Polifemo, pero bien hechos (*Mercurio peruano*, 1791: 230-232. Citado de Campuzano, 2012, p. 87).

De esta forma, Campuzano va deconstruyendo la prolongación de la mirada panóptica colonial de género a finales del siglo XVIII, aludiendo de nuevo a la torpeza e intolerancia, ahora, del ilustrado criollo, que interpreta como un engaño la vestimenta de "tapada" de la mujer limeña -que dejaba a la vista un solo ojo- en lugar de entenderlo como un mecanismo de diversidad y estrategia de re-existencia:

El ilustrado, convencido que los maricones tenían como finalidad ser "mujeres" tanto como de la existencia de una mujer única (la europea ilustrada), no consideró que estas representaciones pudiesen parodiar tal representación contingente de mujer o persiguiesen significados correspondientes a una cosmovisión distinta. Así el fin de la Colonia fue observado bajo las oposiciones binarias de siempre: un mundo ilustrado "verdadero" enfrentado al "mundo al revés" de los maricones mestizos. Es este argumento que negó lo indígena y mestizo como parte del proyecto de la República y persiguió los espacios de representación mestizos para implantar su "verdad" ilustrada (Campuzano, 2012, p. 88).

Sin embargo, el autor no se queda en mostrar la matriz colonial que persiste en las representaciones del travesti peruano evidenciando el proceso de estratificación de la colonialidad del ver y sus genealogías, sino que, propone una postura de asalto, de actuación y de transgresión para combatir un colonialismo aún presente. De ahí que su reto mayúsculo como proyecto de re-existencia sea sacar a la luz las asimetrías, contrasentidos y problemas de la sociedad o de la misma matriz colonial que hemos mencionado, para "trabajar con e intervenir en ellos" (Walsh, 2009, p. 47).

A través de las figuras del andrógino indígena preincaico y del travesti mestizo colonial, comienza relatando una visualidad travesti que difiere de la hegemónica. Entre los diferentes artefactos que presenta, aparece una cerámica Moche de los siglos V-VII d.C., donde podemos observar la iconografía de la costa norte peruana. La escena ha sido interpretada por diversos estudiosos, como un ritual coital entre un ser sobrenatural y otro andrógino (resaltado en fucsia), el cual parece actuar de mediador entre los dos mundos. Siguiendo estas lecturas, Campuzano observa el andrógino como clave en la cosmovisión indígena, pues más allá de la oposición binaria hombre-mujer, representa la relación de opuestos-complementarios, fruto de la renegociación constante en busca de la igualdad (Campuzano, 2012, p. 81).



**Figura 3.** Moche, Botella s. VI-VII d.C, Colección Ganazo Trujillo.  
Dibujo de Christopher B. Donnan, Moche Archive, UCLA.

Fuente: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/androginos-hombres-vestidos-de-mujer-maricones-el-museo-travesti-del-peru>

Pero, como argumenta el autor, la supresión del andrógino y la correspondiente sexo-generización de los sujetos, llega con la colonización. Como consecuencia, la figura andrógina se reinventa en el nuevo espacio ritual, ya mestizo, para ser pensada como “hombre vestido de mujer”, lo que garantizaba la complementariedad imprescindible para su existencia<sup>10</sup>. Así, empiezan a brotar otras reinterpretaciones y significados según los distintos contextos y tiempos: “el maricón mulato” (descrito en el *Mercurio Peruano*), o “el danzante travesti”, surgido de la fiesta patronal introducida por la nueva religión impuesta. Un ritual que llega hasta nuestros días a través de diferentes prácticas culturales como la Fiesta de Compadres, en honor a Santiago Apóstol, que se celebra en la Región Huancavelica para iniciar el nuevo periodo agrícola; o la popular Tunantada, en honor a San Sebastián y San Fabián, en la provincia de Jauja, danza paródica tradicionalmente ejecutada por travestis, que bailan con máscaras, o bien de malla de alambre, o bien, pintadas, de tez blanca, con grandes ojos y bigotes, imitando los rasgos somáticos y las maneras o ademanes de los españoles de la época colonial, caricatura de la binarización de lo masculino y lo femenino, que aquéllos legitimaron e impusieron como verdad trascendental (Campuzano, 2012, pp. 84-87).

Así, mediante acciones, exhibiciones y escritos, Campuzano agujerea la perspectiva occidental moderno-colonial de género sobre la sexualidad y la epistemología del Norte, y adelanta la normalización y el disciplinamiento del cuerpo sexual al periodo de la colonización, racialización y acumulación primitiva que se inicia en el siglo XVI con la “Conquista” de América. En este sentido, además de la represión y presión impuestas por la iglesia católica y su noción de pecado, son parte fundamental de este proceso las ordenanzas virreinales, que conformarían un ordenamiento jurídico heteronormativo basado en la binarización excluyente del género, que prohibía el travestismo y ejecutaba amenazas punitivas. En relación a esto, Rita Laura Segato concluye:

Muchos de los prejuicios morales hoy percibidos como propios de “la costumbre” o “la tradición”, aquellos que el instrumental de los derechos humanos intenta combatir, son en realidad prejuicios, costumbres y tradiciones ya modernos, esto es, oriundos del patrón instalado por la colonial modernidad. En otras palabras, la supuesta “costumbre” homofóbica, así como otras, ya es moderna y, una vez más, nos encontramos con el antídoto jurídico que la modernidad produce para contrarrestar los males que ella misma introdujo y continúa propagando (Segato, 2011).



**Figura 4.** Baltasar Jaime Martínez Compañón, *Danza de hombres vestidos de mujer*, 1782-1785.

Acuarela sobre papel, 22.8 x 16.5 cm.

Truxillo del Perú, tomo II, 1782-1785. 150. Real Biblioteca, Madrid.

Fuente: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/androginos-hombres-vestidos-de-mujer-maricones-el-museo-travesti-del-peru>



**Figura 5.** Léonce Angrand, *Escena de calle*, 1836-1837.

Acuarela sobre papel, 22.8 x 28 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Fuente: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/androginos-hombres-vestidos-de-mujer-maricones-el-museo-travesti-del-peru>

Estos y otros dibujos y fotografías evidencian que, la dimensión ritual y la incorporación de la religiosidad, han sido pieza clave en *Museo Travesti*, pues suponen una apropiación y relectura de saberes e historias locales. Junto a ellos hacen, también, acto de presencia, las “apariciones” marianas de Campuzano, que dan crédito a unas biografías especialmente devotas de santas marginales y apócrifas, como Sarita Colonia, a cuyo mausoleo llevan sus exvotos las travestis limeñas, o la Comunidad Cristiana Travesti de la Virgen de la Puerta. Pero también, las fiestas folklóricas, o las danzas andinas, en las que los danzantes, mediadores culturales, constituyen un cuerpo político que contiene memoria en el propio baile, en sus faldas, en sus tocados, en su cosmética, con los que pretenden establecer una nueva relación con el pasado.

En este contexto, se desarrolló el trabajo de Campuzano para el Séptimo Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política celebrado en agosto de 2009 en Bogotá, bajo el título, *Ciudadanías en escena: entradas y salidas de los derechos culturales*. Su proyecto, exhibido en el espacio institucional de la Universidad Nacional de Colombia, combinaba un material de archivo en torno a una genealogía de la danza en Perú, expuesto de forma aparentemente convencional que, sin embargo, era actualizado por el performance *Mundo Travesti*, en el que un danzante Nariño, procedente del sudoeste colombiano, Luis Gerardo Rosero, y las Chicas Extraordinarias<sup>11</sup>, entretrejan con sus cuerpos vivos la memoria colectiva, síntesis de cosmovisiones e historia compartida. El personaje interpretado para la ocasión era Taitico Andino Danzarín, una simbiosis entre ser divino y terrenal que se sabe en la ambigüedad y la dualidad, defensor de su tierra e invasor a la vez, cuya vestimenta y maquillaje generan incertidumbre en cuanto a la correspondencias de sentido y la representación misma.



**Figura 6.** Giuseppe Campuzano, Luis Gerardo Rosero, Chicas Extraordinarias, *Danza de Males*, 2009. Performance.

Fuente: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-performance>

La danza interpretada está inscrita en ritos agrarios en homenaje a la siembra y la cosecha originados en el Perú prehispánico, para extenderse, con posterioridad, a Colombia. Este tránsito le sirve a Campuzano para, por un lado, repensar la frontera Colombia-Perú desde un cuerpo mutante y un emplazamiento rural, y, por otro, para reclamar la condición de ciudadanía mediante una redistribución de las corpo-políticas del conocimiento. El derecho a bailar travestido es una práctica artística y cultural que Rosero reivindica al final de la acción, aludiendo al poder y al sentido de pertenencia que el baile le confiere. Una experiencia basada en el lugar, que llena de sentido la vida de la gente, pues forma parte de su actuar y acontecer cotidiano, y afirma sus universos simbólicos, al tiempo que es utilizada como estrategia política para exigir sus derechos culturales. No se trata de exhibir un heroísmo nacionalista grandilocuente como espectáculo para el consumo, sino de la necesidad de comunidades marginadas que tienen que enfrentarse al orden vigente para seguir viviendo<sup>12</sup>:

Ciudadanía actuante es la que se hace visible –materializa y encarna– en los performances: esas “artes en acción” que, saliéndose de los espacios y tiempos del Arte, *ponen del revés* las memorias y las expresiones culturales al evidenciar que ellas más que productos son experiencias que rejunten memoria e invención, pues como dice Francisco Cruces: “la

lengua es el resultado de hablar, la danza del bailar, la música del tocar y cantar". Y es porque las culturas son ya eso, no esencias ni autenticidades, sino saberes y sentidos *performantes*, que hoy los ritos y las fiestas, la teatralidad de las marchas, la paródica espectacularidad de las protestas o la agresividad de los tatuajes corporales, pueden hacer parte constitutiva de las revanchas sociales, las resistencias culturales, los sabotajes políticos, las transfusiones identitarias, o las subversiones estéticas (Martín Barbero, 2009).

Pero, imaginerías como estas se entrecruzan en *Museo Travesti* con los semblantes, los cuerpos y las vidas de las travestis urbanas, que desde los márgenes de la sociedad postindustrial, adquieren una importancia clave. Pues no actúan como simples estereotipos contemporáneos de la mirada panóptica colonial de género, sino que desvelan el hecho de que no existe un prototipo esencial de travesti, ni una identidad inamovible. Cuando se menciona a la travesti urbana, surge la imagen de "la prostituta", obviándose el hecho de que son parte integrante de los rituales cotidianos, espectáculos y otras prácticas culturales de la ciudad. El trabajo sexual que realizan, el chamanismo que practican, o las actividades de salón de belleza que desempeñan, son, al igual que la mediación ritual indígena, o la fiesta patronal, labores de mediación e inserción social, que han de hacerse visibles en la historia presente:

El travestismo es la memoria de un género fluido, cruzado por la clase, la etnia y la raza, donde la travesti urbana y el danzante travesti de la fiesta patronal se oponen y complementan para plantear ante todo una histórica actitud de resistencia (...) Una mediación que surge al interior de las culturas pre-hispánicas con el andrógino indígena arbitrando lo concreto y lo sobrenatural, mediación que continúa interculturalmente ya mediante el trueque entre indígenas o con el danzante travesti mestizo arbitrando el encuentro entre indígena y colonizador desde la Colonia hasta la actualidad, para preservar y relacionar los regionalismos de un Perú culturalmente diverso (Campuzano, 2012, p. 88).

Es en este ámbito donde la participación ciudadana, junto con las intervenciones públicas, se ha ido extendiendo en *Museo Travesti*. Si en un inicio, la participación de la comunidad, siempre presente más allá de la posición de público receptor, se basaba en acciones que implicaban a los espectadores pidiéndoles su opinión, como el cuaderno de comentarios, el panel público para escribir puntos de vista, o la cabina privada donde se grababan las sensaciones de tales comentarios (estrategias llevadas a cabo junto a la exhibición de un archivo de notas de prensa de entre 1966 y 1996, sobre el acoso y la caza de travestis en Perú), pronto se comenzaron a realizar prácticas en las que la comunidad intervenía públicamente. Tal es el caso de *Cubrir para mostrar*, la primera intervención llevada a cabo en 2006, en el contexto de las elecciones generales peruanas, cuyo interés primordial era interpelar las tácticas políticas de distintos candidatos a la presidencia, como Lourdes Flores —que manipulaba el discurso de género reclamando el voto de las mujeres, por ser mujer, mientras se oponía al aborto- u Ollanta Humala, cuya madre había propuesto fusilar a homosexuales. Para lograrlo, Campuzano junto con un grupo de activistas y amigos se manifestaron frente al gran mural dedicado a las mujeres distinguidas de Lima, sito en la avenida Javier Prado —en el pasado lugar de trabajo sexual del que fueron expulsados- desplegando, sobre sus propios cuerpos, carteles con fotografías y recortes de prensa acerca de persecuciones cotidianas y crímenes impunes contra travestis. Cuerpos, que habiendo sido objeto de violencia física y epistémica durante siglos, retomaban el espacio público arrebatado, para transformarlo.



**Figura 7.** Giuseppe Campuzano, *Cubrir para mostrar*, 2006.  
Acción callejera.

Fuente: <http://artesespectaculos.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1373>

Las *movidas* transversales que se evidencian en la propia actitud de Campuzano de trabajar “conchudamente libre”, no sólo en cuanto a formatos, sino también en cuanto a sus fuentes (antropología, arte e historia de Perú, teoría *queer*, procesos judiciales, medicina, prensa escrita, historias de amigas travestis) son coherentes con la propia finalidad del proyecto. Este busca colocar en el centro el cuerpo travesti, cuya “naturaleza es la incertidumbre”, la diversidad y el mestizaje, para dar así un giro epistémico en la construcción visual de una historia de sucesivos colonialismos. Lo travesti no es un conocimiento más, es un valor trans-versal. Puesto que, en lugar de un sujeto reconocible, propone la existencia de procesos de mutación, a partir de los cuales interpretar la historia como “un encuentro, una retroalimentación que ha ido definiendo lo peruano en su continua transformación” (Campuzano, 2008b, p. 49). De ahí, su conocida expresión, “toda peruanidad es un travestismo” (Campuzano, 2008a, p. 8).

Dicha operación, que transcurre del sujeto a la nación, es decir, de identificar la figura del travesti con la idea de nación peruana, se torna necesaria para visibilizar y dar cuenta de los procesos de colonización y resistencia. Por ello, no ha de sorprendernos que sea desde estas comunidades históricamente excluidas, y desde su pauta conceptual de cambio, basada en la re-existencia de quienes transitan los géneros, que se suministren las bases para repensar un Estado, una sociedad y una nación peruana para todos, más allá del modelo Estado-nación eurocéntrico impuesto y sus mitos fundacionales, cuya lógica y racionalidad resultan extemporáneas a las realidades y diversidades latinoamericanas:

En un Perú donde solo queda la disputa por determinar el origen territorial de sus ritos, en una época de nacionalismos (el nacionalismo de “Gana Perú” para reordenar el país desde adentro, el nacionalismo de “Marca Perú” para promocionar el país hacia fuera) [en una Latinoamérica-archipiélago], reducir la nación al cuerpo no es sino potenciarla. Mi cuerpo como memoria del Perú (des)colonial, como micromundo, como necesidad (Campuzano, 2013 [2011]).

*El Museo Travesti del Perú* se concibe, pues, como una práctica cultural que germina en la necesidad de pensar la historia y su efecto sobre lo real desde la imagen travesti, como una

contrahistoria y una contra-epistemología para el cuerpo y la nación. A partir de aquí, propone la emergencia de confluir en un Perú no interrelacionado por el capitalismo, sino por otras geopolíticas del cuerpo que desbaraten ese capitalismo de los cuerpos (Campuzano y López, 2010), abriendo el debate sobre las políticas de representación y las memorias del cuerpo travesti. Un proceso de saber colectivo y accional que viene desde la sociedad peruana misma, integrando las comunidades urbanas y rurales locales.

Por tal motivo, no es de extrañar, que Campuzano vaya más allá de la teoría *queer* anglosajona – que ha reivindicado la figura del travesti blanco occidental con la que pensar la performatividad y subversión del género- para mapear y rastrear lo *cuir* de/desde el Sur, a través de genealogías propias: el vínculo con la androginia y la divinidad de sus culturas ancestrales que veían la sexualidad como intercambio, las danzas y rituales asociados a la cosecha, o la aparición de nuevos santos apócrifos y liturgias andinas, pensadas, siempre, desde el acto sexual mismo.

De esta manera, produce un desplazamiento de la colonialidad del ver y su mirada etnográfica, hacia una desobediencia visual que construye una contra-visualización travesti con la que rescatar la inestimada e inestimable tradición histórica coligada a las identidades transgéneros en Perú.

De ahí que *Museo Travesti* se proyecte como un proceso dinámico continuamente activo que se extiende en un sinnúmero de trayectorias, de formas de ser y estar en el mundo, llenas de conflicto e invención, siendo necesariamente, contrahegemónico, opositivo, insurgente y transformador. Desde la diferencia y la desobediencia visual, Campuzano consigue trasladar al espacio aséptico e higienizado del museo, la infestación y la contaminación con la que se percibe a los sujetos travestis, y re-existir a las formas naturalizadas de dominación y patologización:

*El Museo Travesti del Perú al ‘desvalijar’ otras colecciones no sólo obtiene una obra falsificada (la ‘máscara’ de la máscara en este caso), sino que además marca de forma irreparable aquella colección asaltada, altera su memoria al intoxicarla de otros sentidos. Y como un retrovirus el Museo Travesti del Perú espera su septicemia. Así, la mimesis deviene acto performativo. Esa es mi función como curador-curandero (Campuzano y López, 2010. ursivas de la autora).*

En este contexto, confluyen la cultura visual colonial y los imaginarios actuales de la peruanidad bajo el requisito de vislumbrar nuevas formas de representación de aquellos sujetos, objeto del prejuicio y la discriminación impuestos. Por lo que, trabaja como un artefacto decolonial e intercultural que, por un lado, manifiesta la dimensión discursiva y performática de escritos e imágenes que configuran la economía visual y la geopolítica sexual sobre Latinoamérica; mientras que por otro, impugna la supremacía de la cultura dominante y por ende, la homogeneidad, el control cultural y el mestizaje, como discurso de poder. Se proyecta, en efecto, como lugar de descolonización del conocimiento, mostrando que la colonialidad del saber está intrínsecamente vinculada a lo visual, y que cualquier proceso discursivo de construcción de la sexualidad, está ligado a una historia de los cuerpos colonizados. No en vano, la imagen que se muestra a continuación, para expresar el “cuerpo como político (un pastiche de razas, géneros, situaciones y usos)”, con el que “fundar una nueva nación para un cuerpo nuevo” (Campuzano y López, 2010).



Figura 8. Giuseppe Campuzano, *Museo del Travesti*, 2010.  
Collage.

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/memorias-disruptivas>

Por último, el proyecto de Campuzano concilia la idea de práctica artística como discurso social e intervención cultural, con un argumento coherente en cuanto al trabajo con los medios y la dimensión crítica de la forma. No es casual que se trate de un museo errante, que se “cuelga” incluso en las calles, donde todo se mezcla y donde no existen niveles. Algo así, como la exhibición crítica de una visualidad ignorada (la del Sur), que deja en evidencia, como decíamos antes, la autonomía de la visualidad propiamente estética del Norte. De esta manera, se trasciende, además de las disyuntivas binarias que enfrentan naturaleza-cultura, hombre-mujer, salvaje-civilizado, centro-periferia, etcétera, la oposición entre lo que Richard denomina la “política del significado” y la “poética del significante” (Richard, 2006, p. 117), impugnando, con ello, tanto el anti-naturalismo que se imputa al travestismo, como el naturalismo esencial que se atribuye a lo Latinoamericano.

Es decir, que en tanto *movida* de re-existencia, interpela al espectador a ser leída desde una visualidad ambulante, pues sus modos de hacerse visible se articulan con la función política del significado, su compromiso social y su potencia movilizadora.

Llegados a este punto, nuestro análisis nos conduce a evocar las palabras de Mario Bellatin cuando se refiere a *Museo Travesti* como, “tener a la mano lo que no está llamado a existir”, pues:

(...) no hay ninguna condición real para que este Museo exista. Para que se decida su creación, su carácter portátil, su forma de libro (...) donde se puede concentrar el universo entero a partir de unas cuantas imágenes y de ciertos fragmentos, restos que siempre estuvieron presentes, pero que nadie pudo detenerse –hacia falta un milagro para que esto sucediera- y contemplarlo en toda la fascinación que su oscuridad luminosa produce. Se trata de un Museo –es que es imposible, insisto que exista este Museo- donde el horror se instala en la mirada del otro y no en la de sus protagonistas (Bellatin, 2008, p. 11).

Tanto el Museo como el Moridero están tan fuera de lógica, que su existencia hace posible que “allí se establezca una suerte de hecho sobrenatural, o la aparición del arte que es algo similar” (Bellatin, 2008, p. 11). Experiencias cotidianas que no tienen que ver con la caridad, la compasión o la misericordia:

(...) Debo ser fiel a las razones que tuvo este Moridero. No a la manera de las Hermanas de la Caridad, que apenas se enteraron de nuestra existencia quisieron asistirnos con trabajo y oraciones piadosas. Aquí nadie está cumpliendo ningún tipo de sacerdocio (p. 45). (...) Me imaginaba como sería este lugar manejado por gente así. Con las medicinas por todos lados tratando de salvar inútilmente esas vidas ya condenadas. Prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor, tratando a toda costa de demostrar lo sacrificada que era la vida cuando se la ofrecía a los demás (p. 49).

Por el contrario, la labor que desempeña la travesti estilista “obedece a un sentido más humano, más práctico y real” (p. 45). Las tareas cotidianas de mediación social, tanto de salón de belleza, como de trabajo sexual, y finalmente, las desarrolladas en el Moridero, o las ejercidas por Campuzano en el Museo, radican en la producción de vida, de resignificación permanente de la vida, son ejercidas habitualmente, no solo para resistir al poder dominante, sino para seguir inventándose la existencia, incluso al margen de los marcos legales.

### 3 CONCLUSIONES

Si retomamos la idea con la que iniciábamos la introducción de este artículo sobre el vínculo entre naturaleza y deshumanización, nos daremos cuenta a estas alturas, que uno de nuestros principales intereses ha sido mostrar cómo la apropiación del concepto de naturaleza por parte del saber occidental moderno, desproblematizándolo y despolitizándolo para darlo por superado en un sentido científico reduccionista, ha concluido en la deshumanización de quienes son percibidos como tal. De modo que, la dicotomía naturaleza-cultura, como la de objeto-sujeto y en general, la visión dualista, no son solamente ideas e imaginarios, sino “formas de *enactuar* la vida y de construir mundos” (Escobar, 2012. Citado de Gómez-Correal, 2012).

Mediante este vínculo, la modernidad y su “lado oscuro”, la colonialidad, ha producido y mantiene ciertas concepciones ontológicas excluyentes de quién o qué es normativamente humano, lo que pone en evidencia el carácter contingente de este concepto. Pues no hay situación ontológica que no esté articulada en el ámbito de lo social o fuera de una interpretación u organización histórica y política. Esta es la razón, por la que, dar cuenta de su contingencia es el primer paso de estas prácticas travestis, para, a partir de aquí, articular alternativas que permitan formas de vida *otras*. Lo que implica establecer condiciones más incluyentes que acojan y mantengan la vida que no se ajusta a los patrones establecidos.

No obstante, descolonizar los imaginarios y las formas de representación supone también un proceso de re-aprendizaje visual. En otros términos, a la vez que estudiamos la forma en que se construyen los códigos y discursos visuales, hemos de aprender los modos en que estos se convierten en *maniobras* de agenciamiento colectivo. La desobediencia visual es una actitud política y una metodología que trata de alejarse de la lógica mencionada, pero, al mismo tiempo, consiste en contar con aquellas narrativas que han sido y son excluidas del canon occidental y que se presentan como contra-visualidades.

En este sentido, tanto *Salón de Belleza*, como *Museo Travesti del Perú*, son prácticas visuales cotidianas con capacidad oposicional que proceden de minorías travestis, que pretenden ir más allá de la inversión del orden hegemónico y cuestionar la lógica binaria sobre la que este se sostiene y se produce.

Para ser más precisos, cabe señalar que cada uno de los trabajos que nos acompañan actúa como suplemento del otro con una presencia plena y una meta compartida. En el caso de Mario Bellatin, su literatura nos desvela la basurización simbólica y material a la que es sometida la disidencia sexual, llevada a sus últimas consecuencias. Siendo este lugar la hondura más profunda del despojo humano, desde donde las acciones comienzan a tener sentido y se acometen otras narraciones de la historia peruana.

Del mismo modo, conviene señalar, que sendas prácticas poseen un ineludible componente visual igualmente significativo. Pues, si bien, el museo desde sus orígenes ilustrados ha sido instituido como la vitrina de la imagen por excelencia, la literatura acarrea experiencias imaginativas que no pueden ser consideradas menos relevantes. Pensar en términos de bipolaridad jerárquica resultaría inútil para una crítica compleja. Además, de que, visualizar es imaginar por medio de cualquier tipo de expresión, sea estética o de otra índole. Un ejercicio que posee un particular potencial para la acción y la transformación, especialmente, cuando es colectiva.

Por este motivo, cuando hemos dicho anteriormente que se trata de prácticas artísticas y culturales descolonizantes, no solo nos estábamos refiriendo a su vocación opositiva de contrahistoria, sino que, como hemos mostrado, suponen un proyecto propositivo de existencia que da todo de sí para cumplirlo.

Ahora bien, estas contra-visualidades populares que emergen para reivindicar su autonomía frente a la visualidad hegemónica, no se basan únicamente en una forma diferente de ver las cosas. Las habilidades creativas de contra-visualización llevadas a cabo para desarticular las estrategias visuales del sistema que las oprime, intervienen en nuestra experiencia compartida del mundo con el fin de articular una subjetividad y una colectividad política que participe de la invención del otro como tarea común y recíproca. Lo que nos hace caer en la cuenta de que rescatar la memoria visual es siempre un acto político.

Ambas prácticas, se sustentan en la responsabilidad colectiva que supone la creación de las condiciones de posibilidad para habitar en el *vividero*, para habitar una vida que merezca ser vivida. Es decir, que llaman a re-existir, a pesar de que en la Historia no se exista. En tanto experiencias insurgentes/emergentes, nos enseñan que lo que no existe es activamente producido como no existente, o como alternativa no creíble a lo que existe, invisible a la realidad hegemónica del mundo. En este sentido, “no existente”, significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible del ser, operación que se produce cuando una identidad es descalificada y considerada invisible, no inteligible o desechable (Souza Santos, 2010, p. 22). En el caso que nos ocupa, el vínculo entre naturaleza y deshumanización responde a esta lógica monocultural occidental que naturaliza las diferencias raciales, sexuales, de género y de clase, como categorías jerárquicas. Bajo esta lógica, la no existencia es producida como una inferioridad insuperable, en tanto que natural. El sujeto que es inferior lo es porque es insuperablemente inferior y, en consecuencia, no puede configurar una alternativa creíble a quien es superior.

Este es el móvil que les impulsa a construir condiciones de reconocibilidad más igualitarias, incluso a cambiar los propios términos de la misma, con la finalidad de que, sentidos construidos o que están en proceso de construcción, no desaparezcan, sino que, por el contrario, abunden y excedan el tejido de vida.

*Salón de Belleza y Museo Travesti del Perú* se encarnan creativamente en la vida cotidiana de la gente y, de esta manera, afianzan y robustecen los espacios simbólicos con los cuales viven y se re-crean persistentemente. En tal grado, que ha sido el auto-reconocimiento de las expresiones y experiencias artísticas y culturales travestis sometidas a la superioridad de la narrativa eurocéntrica, lo que ha permitido su re-actualización incesante. Pero también, su capacidad para re-semantizar los signos que las basurizan y criminalizan, subvirtiéndolos para reclamar su profunda humanidad y su inextinguible deseo de vida, con los que lograr finalmente el reconocimiento.

\* Este artículo surge de la investigación doctoral realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València (2010- 2015), así como de la estancia de investigación realizada en el Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México (2012).

## Bibliografía

---

**Albán, A.** (2009 [2008]). Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. En: Z. Palermo, (Comp.) *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 83-112). Buenos Aires: Del Signo.

**Barbero, J. M.** (2009). Ciudadanía en escena: performance, política y derechos culturales, *e-misferica*, 6.2. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/martin-barbero>

**Bellatin, M.** (1996 [1994]). *Salón de Belleza. Efecto invernadero*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Ediciones del Equilibrista.

**Bellatin, M.** (2008). Tener a la mano lo que no está llamado a existir. En: G. Campuzano, *El Museo Travesti del Perú* (pp. 10-13). Lima: Institute of Development Studies. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/121997851/Giuseppe-Campuzano-Museo-Travesti-del-Peru>

**Bennett, T.** (1988). The Exhibitionary Complex, *New Formations*, 4: 73-102. Recuperado de [http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/04\\_73.pdf](http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/04_73.pdf)

**Butler, J.** (2006 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

**Butler, J.** (2007 [1990]). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

**Butler, J.** (2009). Precariedad, performatividad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (3), 321-336. Recuperado de <http://www.aibr.org/OJ/index.php/aibr/article/view/78>

**Butler, J.** (2010 [2009]). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México D.F.: Paidós.

**Campuzano, G.** (ed.) (2008a). *El Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/121997851/Giuseppe-Campuzano-Museo-Travesti-del-Peru>

**Campuzano, G.** (2008b). El Museo Travesti del Perú, *Decisio*, 20, 49-53. Recuperado de [http://repositoriodigital.academica.mx/jspui/bitstream/987654321/21802/1/decisio20\\_saber8.pdf](http://repositoriodigital.academica.mx/jspui/bitstream/987654321/21802/1/decisio20_saber8.pdf)

**Campuzano, G. y La Fountain-Stokes, L.** (2009). Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú, *e-misferica*, 6.2. de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>

**Campuzano, G. y López, M. A.** (2010). Diálogo sobre el Museo Travesti del Perú. Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: El Travestismo Obseso de la Memoria. *Ramona*, 99, 34-43. Recuperado de [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01d0/4634e885.dir/r99\\_34nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01d0/4634e885.dir/r99_34nota.pdf)

**Campuzano, G.** (2012). Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones...el Museo Travesti del Perú, *Bagoas*, 4, 79-93. Recuperado de <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2297>

**Campuzano, G. y Godoy, F.** (2013 [2011]). 'Travestirme de museo para travestir al museo': Entrevista con Giuseppe Campuzano. *Arara*, 11, 1-11. Recuperado de [https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara\\_issue\\_11/godoy.pdf](https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_11/godoy.pdf)

**Earle, R.** (2006). Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino en la Hispanoamérica decimonónica. En: B. González Stephan y J. Andermann (Eds.), *Galerías del progreso : museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 27-56). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

**Escobar, A.** (2010 [2008]). *Territorio de la diferencia. Lugar, movimientos, vías, redes*. Popoyán: Envión. Recuperado de <http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/Territorios.pdf>

**Gómez Correal, D. M.** (2013). Transformando desde el pensar/hacer. Conversaciones con Arturo Escobar. *Revista de estudios colombianos*, 41-42, 61-72. Recuperado el de [http://www.colombianistas.org/portals/0/revista/rec-41/rec\\_41.65-76.pdf](http://www.colombianistas.org/portals/0/revista/rec-41/rec_41.65-76.pdf)

**González-Stephan, B. y Andermann, J.** (Eds.) (2006). *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

**Lugones, M.** (2011 [2010]). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/48447/>

**De Sousa, B.** (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. *Uruguay: Ediciones Trilce*.

**Sheikh, S.** (2010). Letter to Jane (Investigation of a Function). En: P. O'Neil & M. Wilson (Eds.) *Curating and the Educational*

Turn (pp. 61-75). London: Open Editions. Recuperado de <http://betonsalon.net/PDF/essai.pdf>

**Sousa Santos, B. de** (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce. Extensión Universitaria. Universidad de la República. Recuperado de [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber\\_final%20-%20C3%B3pia.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20C3%B3pia.pdf)

**Richard, N.** (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En: S. Marchán (Ed.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona: Paidós.

**Segato, R.** (2011). Género y descolonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En: K. Bidaseca y V. Vázquez (Comps.) *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (17-48). Buenos Aires: Godot. Recuperado de [http://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/09/genero\\_y\\_colonialidad\\_en\\_busca\\_de\\_claves\\_de\\_lectura\\_y\\_de\\_un\\_vocabulario\\_estrategico\\_descolonial\\_ritasegato.pdf](http://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial_ritasegato.pdf)

**Silva Santisteban, R.** (2009). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial Universidad Pontificia Católica del Perú, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos. Recuperado de <http://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/990/SilvaRocio2008.pdf?sequence=1>

**Walsh, C.** (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Abya Yala. Recuperado de <http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wp-content/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf>

**Walsh, C.** (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir, y (re)vivir*. Quito: Abya-Yala.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

## NOTAS

---

1. La noción de “condiciones de la re-existencia” (más allá de la resistencia) fue propuesta por Adolfo Albán Achinte en el contexto de la reunión llevada a cabo en Caracas, en mayo de 2007, por el grupo Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad, donde se debatió –entre otros asuntos- la cuestión de visionar los tipos de sociedades descoloniales que podrían desear construir. (Escobar, 2010 [2008], p. 351)
2. Las teorías y prácticas feministas y *queer*, han realizado una de las críticas más contundentes al discurso naturalista y sus implicaciones sobre el rol subordinado de la mujer. El punto de arranque de esta argumentación parte de que todo conocimiento es construido socialmente y refleja los valores y los objetivos de la ciencia masculina eurocéntrica. Por ello, critican la visión esencialista de la naturaleza, al considerar que los opresivos roles de género están legitimados por que son vistos como naturales. En respuesta, autoras como Eve Kosofsky Sedgwick (1998) y Judith Butler (2007 [1990]) han desarrollado la teoría de la performatividad de los géneros, con la que cuestionar los binarismos y la naturalización de la normativa hegemónica heterosexual. Así, definen lo performativo como la reiteración de las prácticas discursivas en torno a la relación sexo/género en tanto categorías contingentes, siendo a partir de tal reiteración que se produce la materialización de los cuerpos y de las identidades, de acuerdo con el canon social normativo. De esta forma han puesto en evidencia los desatinos de una sociedad normatizada que agrede a todo cuanto se sale de sus sistemas de control y representación.
3. “No sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido es tratar de apartarlo a cualquier precio de las garras de la muerte. A partir de esa experiencia tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que era posible brindársele al enfermo” (38).
4. El término “cabro” es una expresión de la jerga limeña utilizada para hacer referencia a los homosexuales, concretamente, a aquellos que se travisten para ejercer el trabajo sexual en las calles.
5. Como explica Judith Butler, “la precariedad, por supuesto, está relacionada con las normas de género, pues sabemos que quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia. Las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; (...) quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no estará protegido por la ley o, de manera específica, por la policía o en la calle, o en el trabajo o en casa. ¿Quién será estigmatizado? ¿quién será objeto de fascinación y placer de consumo? ¿quién tendrá asistencia médica ante la ley? (...). Me da la impresión de que hay normas sexuales y de género que de una u otra forma condicionan qué y quién será “reconocible” y qué o quién no; y debemos de ser capaces de tener en cuenta esta doble localización de la “reconocibilidad”. (Butler, 2009, p. 323-324)
6. Para Rocío Silva, el asco es una emoción culturalmente construida, la cual permite calificar a los *otros* como subalternos con la finalidad de construir un “nosotros” apartado de aquellos a quienes se consideran sucios y contaminados. Al tiempo que opera como medida política para juzgar el accionar propio y ajeno, su aparición facilita la construcción

de “alteridades basurizadas”. Emerge, entonces, como una sensación aversiva “producto del contacto personal y sorprendente con un objeto o sujeto que provoca rechazo y atracción a su vez, debido a un extraño temor a que este pueda contaminarnos” (Silva, 2009, p. 155).

7. Estudiosos del tema, como Rebecca Earle, han mostrado que, si por una parte, los museos incluyeron en sus colecciones el patrimonio de culturas indígenas, por otra, mediante operaciones taxonómicas y narrativas, avalaron y construyeron visiones etnocéntricas y elitistas que re-producían jerarquías coloniales que disociaban lo indígena de lo occidental. De acuerdo con estos paradigmas, se crea un orden que vincula arte, historia y presente, con el origen de la nación, fundamentado desde la cultura ilustrada de Occidente. Pero, al mismo tiempo, se generaba otro vínculo, aquel que relacionaba arqueología, prehistoria y pasado, con las culturas de los pueblos indígenas y afrodescendientes. Por medio de este mecanismo se negaba la coetaneidad de los mismos, para posteriormente ligarlos a un pasado glorioso desconectado del presente (Earle, 2006, p. 51). Así, esta cesación temporal que los ubica en el origen, niega su coeternidad al mismo tiempo que los excluye de “las lides de la modernidad [ya que] les otorga un estatus residual”, que los limita a ser simples guardianes de la naturaleza (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 59).
8. Respecto a la idea de museo, Campuzano se expresaba así en el prólogo de su libro *Museo Travesti del Perú*: “Los museos han sido desde sus inicios espacios de memoria y reflexión, como también de sacralización y dogma, donde las obras coleccionadas surgen y fluyen, pero dentro de un canon que asimila o desecha. Como musas travestidas, alentamos la interpretación e impugnamos la autoridad” (Campuzano, 2008a, p. 8). Por ello, “el museo puede ser un medio ideal, flexible y creativo para la reunión y difusión de información, para su lectura crítica, para la reescritura de historias, memorias y discursos grupales, sectoriales o nacionales, y con esto, para el rescate del “otro”, de grupos que han permanecido en los márgenes, que han sido estereotipados y representados de manera limitada. Más que un mero recurso de comunicación, es un medio para la sensibilización, un dispositivo para el diálogo social, un espacio para el activismo político. Lograrlo requiere retar la idea misma del museo, reordenar críticamente las obras y la información, incorporar lo que ha sido tradicionalmente ignorado y destacar omisiones, quiebres, olvidos” (Campuzano, 2008b, p. 52-53).
9. Como argumenta Marion Young, “los reclamos por el reconocimiento cultural normalmente son medios para un fin: socavar la dominación o la privación injusta” (Young, 2000. Citado de Yúdice, 2002, p. 83).
10. El “hombre vestido de mujer”, como expresaba Campuzano en una entrevista realizada por Francisco Godoy (2013 [2011]), es, quizá, el resultado de la invisibilización sistemática del sujeto mujer en la historia oficial.
11. Las Chicas Extraordinarias, es un grupo de investigación-creación integrado por Liliana Martín, Alejandro Cárdenas, Lorena López, Eduardo Ruiz y Jaime Torres, artistas provenientes de diferentes disciplinas artísticas. Conformado desde la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, su trabajo gira en torno a las dinámicas del cuerpo en diálogo con la ciudad.

12. Una de las líneas de investigación de Campuzano en *Museo Travesti* se cierne en torno a la crítica de la filosofía neoliberal como “tercera colonia” que impone un modo de vida que capitaliza los cuerpos y las prácticas culturales. El tránsito del ritual de mediación social a espectáculo para el consumo, está condicionado por la ordenación de un género binario que discrimina y excluye del ejercicio de la ciudadanía, que ha de ser afrontado por aquéllos cuyas identidades sexuales y de género no se ajustan a las normas sociales dominantes. Para visibilizar esta situación, muestra un artículo del Estatuto y Reglamento de la Asociación de Tunanteros de 20 de febrero de 2006, que hace referencia a la figura de la “jaujina”, personaje de la danza Tunantada, ejecutado tradicionalmente por travestis, que prohíbe taxativamente a todas las instituciones, su personificación por estos: “La jaujina: En adelante será personificada solamente por damas; prohibido su ejecución por varones y homosexuales” (Citado de Campuzano, 2012, p. 91).