

Museo Travesti del Perú

Curadurías andróginas, mestizas y revolucionarias

Rodrigo Aja Spil

El Museo Travesti del Perú (MTP) fue fundado en 2004 por Giuseppe Campuzano (1969-2013), artista y filósofo travesti peruano, con la intención de generar una contralectura histórica de la memoria travesti. A lo largo de sus diez años, el museo ha acopiado una diversidad de fuentes que incluyen objetos artísticos y antropológicos, imágenes, textos, leyes, testimonios y recortes de prensa a partir de los cuales supo construir un contrarrelato travesti de la historia del Perú. Este relato tuvo como soporte un museo efímero y móvil que se travistió de muestra, performance, protesta, montaje y libro parasitando museos, plazas, ferias y congresos.

El cruce que Campuzano genera entre una narración histórica torcida, de fuentes diversas, y los formatos en los que se materializa el museo discute con los modelos normativos de producción del saber y las tecnologías de control de los cuerpos y el placer. El museo traslada al travesti de los márgenes al centro en una metodología compartida con la teoría queer, en tanto no busca generar nuevos centros, sino manifestar la relatividad de los relatos. A partir de esta relatividad, el museo construye una cartografía “de la zorra” (Preciado, 2008) a través de una *contraficción* que se reapropia de aquellas imágenes, objetos y cuerpos que fueron sustraídos de la historia. Una cartografía que “no propone tanto un análisis en términos de identidad, sino de producción de subjetividad, menos de posición que de movimiento, no tanto de representación como de performatividad” (Preciado, 2008). Esta reapropiación no transcurre únicamente en el relato, los distintos objetos que componen el museo son reproducidos en gigantografías y banners generando una profanación del aparato museal y devolviéndolos a la esfera de lo público.

El museo es un artefacto abstracto, un archivo de ejercicios performativos que parodian y discuten los límites de la representación y la centralidad de los relatos. Discute directamente con la noción de *museo* en tanto se plantea como una *contrainstitución* sin un lugar físico, que puede parasitar otros espacios para materializarse o constituirse como archivo en su versión editorial. Las apariciones que tuvo fueron en intervenciones de museos, quioscos montados en la vía pública así como también en las distintas performances que aparecen retratadas en el libro. Esta performatividad tuvo al artista, Campuzano, como soporte y corporización del museo, desde las primeras performances de protesta hasta la

reinterpretación de *Las dos Fridas*, junto con Germán Machuca, que anunciaba su inminente muerte. Esta condición mutante del museo habilita a pensar en relatos curatoriales que trascienden la centralidad y hegemonía de la historia y los museos para pensarse como auténticas “máquinas de guerra” (Didi-Huberman, 2011) que puedan operar por fuera de ellos.

Historias torcidas

Para Campuzano, la historia no es una mera técnica de representación del pasado, sino un espacio ritual y chamánico de transformación colectiva.
López, 2017

El Museo Travesti del Perú construye un archivo travesti abierto y en constante proceso. Una construcción que busca romper con la centralidad del saber histórico no solo desde nuevas coordenadas de enunciación, sino también para plantear nuevas lógicas desde las cuales generar cruces y fugas con relatos otros. Un relato no lineal que busca colocar al travesti en una contrahistoria del Perú que atiende la complejidad y la riqueza de una América Latina atravesada por la colonialidad y el mestizaje.

Tres capítulos organizan el acervo del MTP:¹ Muestrario, Glosario y Archivo. El primero trabaja desde las imágenes articulando objetos artísticos y antropológicos, leyes y testimonios en un relato que rompe con la linealidad histórica. El segundo trabaja con la palabra para hacer una recopilación de los distintos términos en los que se vieron representados los travestis a lo largo de la historia. El último es un archivo de recortes de prensa que muestran la forma en la que esta ha registrado la vida de travestis y homosexuales en el Perú desde la década del sesenta, para luego conformar un obituario histórico de muertes travestis. A los fines de enfocarnos en la construcción del relato histórico que genera el museo, nos centraremos en el capítulo Muestrario, en el que se articulan los objetos que componen el museo con otras formas de armar dicho relato.

El Muestrario ensaya una arqueología histórica a través de un ‘identikit travesti’ que consta de nueve conceptos que articulan en simultáneo temporalidades indígenas, coloniales y postindustriales. Miguel A. López los define como conceptos *momentáneos o categorías-para-la-ocasión* y los relaciona con lo que Sedgwick denominó “*nonce taxonomy*”: el ejercicio de producción performativa de categorías y mapas afectivos que los cuerpos sexo-disidentes generan para

¹ Al igual que el museo, el acervo de este no existe en un lugar físico. Las imágenes que lo componen fueron reproducidas en soportes publicitarios para cada una de las presentaciones del museo. Los únicos elementos que son guardados en archivo son los objetos y vestimentas que utilizó Campuzano.

transitar el mundo social normativo (López, 2017). De esta manera, esa cartografía rompe con la linealidad histórica y desarrolla un relato desde lógicas travestis, no binarias, fluidas y cruzadas.

“Terapéutica” es el primer momento de los nueve que componen este Mues-trario, en el que se plantea al travesti como intermediario entre lo humano y lo sagrado. Dispone figuras andróginas encontradas en dos botellas moche para identificar la figura de ‘berdache’, expresión hispánica de origen persa para nombrar a sujetos de rasgos masculinos y femeninos a los que se contemplaba como nexo entre lo mágico y lo terrenal. Estos artefactos dialogan con una pintura de Christian Bendayán en la que se retrata un centro de estética “unisex”, el peluquero travesti y un espejo que muestra el ambiente cargado de una serie de imágenes tutelares y patronas. Estos artefactos, acompañados de crónicas coloniales y literatura del siglo XX, pautan un primer lugar de partida del museo: la temporalidad. El travesti chamánico, nexo con la deidad precolonial y la belleza postindustrial, se desplaza de la construcción moderna de la sexualidad para plantearse ancestral e innatamente al ser humano.



Christian Bendayán, *Estética center*, 1998, acrílico sobre madera,
150 x 250 cm.

Tres madres patrias conforman la sección “Poder” y encuentran su lugar en este repertorio a partir de las distintas formas de representación del poder. Nuevamente aparece una botella moche, esta vez con un rostro de marcadas facciones masculinas que lleva trenzas y collar asociables al género femenino. Vuelven a entrelazarse rasgos masculinos y femeninos en lo que podría haber

sido un sujeto importante, en tanto su cara es una vasija. *Todos somos presidentiables*, de Cecilia Noriega Bozovich, retrata seis mujeres, seis hombres y un sillón presidencial vacío. El sexto hombre, junto a la silla, se presenta travestido en una performance en la que una media de cada color, el cruce de piernas ‘cerrado’, escarapela, cartera y pendientes hacen cuerpo la banda presidencial. Jaime Higa se apropia de la libertad de Delacroix valiéndose del borramiento sexual del original para situarse él como guía y desde ahí al Perú como pueblo. Este segundo momento trabaja con la posibilidad del poder, la insurrección de una patria travesti.



Jaime Higa, *La libertad guiando al pueblo*, infografía sobre papel, 37,5 x 28 cm.

El travesti, el ‘berdache’ y la compleja trama de géneros prehispánicos encuentran en “Dualidad” su correlato con la pacha. Un mapamundi del reino de las indias de 1615 es interpretado por Oscar Ugarteche desde un fragmento del ensayo “Historia, sexo y cultura en el Perú (una aproximación desde Foucault)” (Ugarteche, 1992). La sexualidad aquí adquiere una cuestión territorial en tanto toma forma en mapas, crónicas amerindias, obeliscos, objetos bifrontes y sujetos bisexuales que conjugan especies felinas y reptiles. Campuzano plantea la dualidad en cuanto lógica inclusiva (contrario a lo exclusivo de la ambigüedad) para construir una riqueza de género en constante movimiento, mutación y resistencia. Riqueza plasmada en la serie de fotografías de Annie Bungeroth

Comunidad cristiana de travestis de la Virgen de la Puerta, en la que presenta al travesti como mujer armada, capaz de resistir cualquier precariedad, y al mismo tiempo mujer vulnerable a la pandemia del VIH.



Annie Bungeroth, *Lorena*, 1995, papel con emulsión de plata,
40 x 50 cm.

En “Plumaria”, las plumas invisten lo sagrado, la transformación y la resistencia al olvido. Los dibujos de Guamán Poma preservan la historia inca en los emplumados atributos que acompañan a los sujetos que retrata. Los dibujos y las crónicas sugieren un doble propósito: los primeros muestran una intención de preservar la historia cultural incaica; los segundos muestran como destinatario al pensamiento occidental de la época. Las plumas de los arcángeles arcabuceiros de la Escuela Cusqueña rememoran a los huaminca, halcones guerreros de un dios Viracocha, que combaten la censura colonial que habría buscado borrar las creencias prehispánicas. Un muñeco Ken alado y vestido en peluche y encaje cuestiona la masculinidad normativa y la cultura de consumo. Las plumas son las armas que da Campuzano al “ejército de drag queen guerrilleras dispuestas a sodomizar los relatos unidireccionales de la sexualidad” (López, 2014).



Jaime Romero, *Ken-el*, 2002, muñeco de vinilo, mecanismo musical, rayón, peluche, encaje, cinta, greca y laminado, 34,9 x 21,5 x 18 cm.

La relación entre Estado y control de los cuerpos adquiere en “Preceptiva” una nueva perspectiva histórica. El rechazo estatal y social a sexualidades disidentes toma forma en este quinto momento a través de una serie de ordenanzas del siglo XVI en las que se prohíbe el travestismo en el virreinato. A su vez, rescata de la historia peruana la práctica de las tapadas, hombres y mujeres que iban cubiertos a la usanza de la mujer musulmana, de clara descendencia mora, resultado del mestizaje colonial. En las prohibiciones a esta práctica se manifiesta la prescripción de toda actividad que atente contra el orden familiar, en tanto la importancia del género reside en su rol indicativo de qué lugar se ocupa en la familia (madre, padre, hija, hijo). A la violencia que constituye cualquier prohibición de la sexualidad, el olvido es el mayor agravante que estas pueden tener. La población travesti del Perú no solo fue asediada por la policía, sino que también fue víctima de los movimientos armados de la década del ochenta. A todos aquellos que desaparecieron, a manos de las fuerzas de seguridad o víctimas del VIH, el museo los reivindica en los zapatos de La Carlita y el óleo de Christian Bendayán *Todos por alguien lloramos*. DNI (*de natura incertus*) culmina este capítulo del Muestrario con una superposición de fotos en un documento nacional de identidad incierta en el que se permite modificar su género a travesti. Realizada en 2004, esta obra es un temprano reclamo de reconocimiento a todos los cuerpos sexo-disidentes.



Giuseppe Campuzano, *DNI (de natura incertus)*, 2004, infografía sobre vinílico autoadhesivo, 110 x 140 cm.

“Epopéya” plantea, a través de las obras que la conforman, la posibilidad de transgresión y empoderamiento travesti en el proyecto revolucionario. Sobran en la historia sujetos masculinos que han liderado las luchas de las distintas naciones e ideologías. Este momento presenta una serie de serigrafías y grabados de Javier Sotomayor y Taller NN, que travisten distintos personajes, tanto peruanos como foráneos, cruzándolos con personajes de la cultura pop global, como Marilyn Monroe o Farrah Fawcett, y locales como Dina Paucar, referente folklórica andina. Travestir a los héroes es mover al travesti de sujeto a la práctica, catalizador de nuevas formas de leer y operar en el relato histórico.



Javier Sotomayor, *Original II: Farrah-Amaru & Original III: Dina-Amaru*, 2006-2007, grabado digital sobre papel, 100 x 75 cm c/u.

El “Mestizaje” atraviesa la historia peruana y se presenta en este séptimo apartado como resistencia a la colonialidad hispánica en cuanto fue el lugar que encontraron aquellas subjetividades divergentes de lo masculino y femenino. Compone esta sección una serie de litografías, fotografías y acuarelas del siglo XIX en las que se retrata una república con un crisol de identidades de lo más variadas. Tapadas, cantantes de ópera china, mulatos y vianderos maricones componen este capítulo mientras dialogan con la Coccinelle (primer travesti mediático) y las fotografías de Christian Flores. Una visibilidad travesti que trasciende lo contemporáneo y se presenta como parte de una historia peruana.



Léonce Angrand, *Escena de calle - hermano lego del convento de los recoletos pidiendo limosna por la ciudad - mulato maricón con gran traje de calle - estudiante de filosofía del Colegio San Carlos o de la Universidad de Lima con gran traje de parada, 1836-1837, acuarela sobre papel, 22,8 x 22 cm.*

Las danzas ancestrales, vigentes al día de hoy, consagran al travesti como sujeto central de su ritualidad. Centro intermediario de una estética de opuestos, la sección “Coreografía” consagra la figura travesti como chamán de un ritual que revive danzantes rupestres. Mestizos enmascarados que bailan danzas europeas (*Danza de los parlampanes*) se cruzan con barbados españoles travestidos de indígenas (*Danza de hombres vestidos de muger*) en las acuarelas de Martínez Compañón. Fiestas que hacen cuerpo un bagaje cosmológico, en el que la transición adquiere un carácter performativo y enunciator. La tunantada reverbera en la noción de transformación y ritualiza la resistencia a la colonización a través de máscaras y personajes que satirizan el pasado colonial. Fotografías,

máscaras y una lliklla con las iniciales del MTP conforman este momento que culmina con una performance del propio Campuzano en Arequipa. En una serie de fotografías se ve al artista realizando una coreografía ritual en una de las sedes itinerantes del museo, con fotografías y reproducciones de distintos documentos.



Victor Machacuay Payta, *Lliklla para tunantada*, 2004, pana bordada, rayón y yute, 90 x 96 cm.

La “Revolución” es el fin del camino en este Muestrario. El relato histórico del MTP se consagra en forma de virgen y hace suyo el ritual, la peregrinación y la representación. Un autorretrato de Christian Bendayán, que comenzó como Cristo y en su ejecución transiciona a virgen, remite a artistas populares cusqueños con su cuello alargado. Christian Flores retrata una Virgen del Pan en una representación en la que masculino y femenino se funden en un mismo cuerpo-nexo con la divinidad. El mausoleo de Sarita Colonia en Baquijano muestra los exvotos de sus devotas travestis “como ofrenda y pertenencia al panteón divino” (López y Campuzano). Nuevamente aparece una fotografía de Annie Bungeroth que retrata la procesión de la Virgen de la Puerta. Una procesión que surge como respuesta inclusiva al canon punitivo y excluyente de la iglesia católica. Finalmente, *La virgen de las guacas* muestra al propio Campuzano en ropas sagradas a la orilla del mar. Una performance que se planteó desde la inacción, en la que el movimiento era el de los visitantes. El resultado fue un peregrinaje trunco: los visitantes bajaban a contemplar la aparición de la virgen y al darse cuenta de que se trataba de un travesti emprendían la retirada.



Alejandro Gómez de Tuddo, *La virgen de las guacas*, 2007, impresión cromogénica, 70 x 194 cm.

A través de estos nueve capítulos, este muestrario explora la huella travesti en la historia peruana buscando aquellos roles que han tenido en la historia y aquellos otros de los que fueron expulsados. Constituye un aparato de resistencia al colonialismo histórico, en el que no solo pone al travesti como sujeto enunciativo de esa historia, sino también porque plantea una performatividad histórica escrita desde los márgenes. Esta performatividad reside no solo en el relato y las activaciones del museo, sino también en todos los objetos que constituyen este Muestrario. La reproducción de cada uno de ellos en soportes de bajo costo y el diálogo que construyen a partir de esta cronología quebrada los sacan de un lugar consagratorio para devolverlos al ámbito de lo público.

A este primer capítulo le sigue uno destinado a conformar un “Glosario” de las voces que signaron y designaron a los travestis a lo largo de la historia. Estos términos no están dispuestos aquí en una lógica queer, en el sentido de hacer del agravio un concepto a devenir en identitario. Si bien la cultura los ha dispuesto en muchos casos como insultos, el glosario busca dar voz al sujeto travesti a través de los distintos lugares que estos han ocupado en la historia del lenguaje. Cada uno de los términos es atravesado por archivos históricos y se le encomienda un nuevo rol en una historia travesti del Perú: un recurso de inagotable alteridad.

El “Archivo” es el último capítulo de este museo de muchas formas, en el que en soporte de papel periódico da cuenta de la biografía arbitraria que la prensa ha escrito al respecto de los travestis. Un vasto reservorio de notas periodísticas en las que maricas, travestis y trans son sujetos del agravio público. El minucioso trabajo de recopilación de los recortes es procesado y traducido a la sección “estadísticas” en la que el acoso y la merma de la población travesti son representados en un obituario que se remonta al siglo XVIII. La muerte aquí es denominada como obra de arte, no porque así lo fuera, sino porque la presencia de aquellos que ya no están con nosotros es consagrada. A cada nombre le corresponde una redacción periodística, como si cada publicación encarnara a

su propio verdugo, y un código de barras con la fecha de muerte. Este panteón no solo da cuenta de todos aquellos que partieron víctimas de un sistema colonial heterocentrado, intolerante y violento, sino también de la posibilidad (que no fue) de conciencia social al respecto de ello.

Museos futuros

El MTP al “desvalijar” otras colecciones no solo 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 MTP espera su septicemia. Así, la mimesis deviene acto performativo. Esa es mi función como curador-curandero.

López y Campuzano, 2010

El presente artículo plantea uno de los tantos recorridos posibles a través de este museo. Su carácter performativo e inmaterial presenta diversas dificultades a la hora de reconstruir todo su corpus, el relato que lo articula y la performatividad que lo materializa. Intentar hacer una taxonomía sería atentar contra las propias lógicas a partir de las cuales se erige, además de ser una tarea inabarcable. El Museo Travesti del Perú es un museo mutante, abierto, presente e inasible que escapa y discute a la idea de representación.

En su carácter de curandero, Campuzano activa la historia desde la performatividad potenciando los distintos objetos y sujetos para ser enunciadores de posibles nuevos relatos. El legado que deja este museo es el de presentar la riqueza que tienen aquellas subjetividades omitidas en la historia, en tanto habilitan el reclamo a nuevas formas de pensar la historia y de experimentar el museo.

Este museo travesti abre un campo social políticamente necesario que nos exige museos otros, performatividades curatoriales que generen resistencias y habiliten nuevas fugas para pensar, experimentar y ser agentes activos de otras historias posibles.

Todas las imágenes presentes en el artículo fueron extraídas de: CAMPUZANO, Giuseppe (2007), *Museo Travesti del Perú*, Lima, Institute of Development Studies.

Referencias bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 16, pp. 24-28.
- LÓPEZ, Miguel A. (2014). "Museo, musexo, mutexto, mutante: la máquina travesti de Giuseppe Campuzano". Disponible en: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2>
- (2017). *Robar la historia*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- LÓPEZ, Miguel A. y CAMPUZANO, Giuseppe (2010). "Chamanes, danzantes, putas y miseses: el travestismo obseso de la memoria". *Ramona*, nº 99, p. 40.
- PRECIADO, Paul B. (2008). "Cartografías queer. El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle". En Cortés, José Miguel (ed.), *Cartografías disidentes*. Barcelona: SEACEX.
- UGARTECHE, Oscar (1992). "Historia, sexo y cultura en el Perú". pp. 19-64. *Márgenes- Encuentro y Debate*, año v, octubre.