

**ALBELEY
RODRÍGUEZ**

El “cuerpo vibrátil” de Giuseppe Campuzano como lugar para una metodología artística e indómita

Giuseppe Campuzano’s “Vibrating body” as a place for an artistic and untamed methodology

Albeley Rodríguez-Bencomo

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 13/04/18

Fecha de aceptación: 11/05/18

Resumen:

El presente artículo se propone explorar el *proyecto Museo Travesti del Perú* (MTP), del artista Giuseppe Campuzano, con el objetivo de valorar sus aportes en relación con las posibilidades metodológicas de la investigación artística. En él destacaré componentes puntuales del trabajo de Campuzano que abren algunas vías para comprender el conjunto y singularidad de sus herramientas y procedimientos.

Para este texto he colocado en relevancia el debate sobre la producción de conocimiento hecho desde el cuerpo, la importancia de la narración del sufrimiento y la violencia ejercida sobre los cuerpos feminizados/racializados, y su vínculo con la percepción de ellos como amenaza de lo que he llamado “feminización del mundo”. En esta lectura de los planteamientos de Campuzano, subrayaré la capacidad del *MTP* para desestabilizar los estados de indiferencia frente a la negación de las existencias travestis.

Palabras clave:

Metodología, investigación artística, Museo Travesti del Perú, historia, desobediencias sexo-genéricas

Abstract:

This article explores the Transvestite Museum of Peru (MTP) project, by the artist Giuseppe Campuzano, to weigh its contributions in methodological possibilities for artistic research. I will highlight specific constituents of Campuzano’s work, which open some ways of understanding the complete uniqueness of the tools and procedures he used. The center of this article is the debate about the knowledge produced with artist’s body, the meaning of narrating suffering and the violence applied over the feminized/racialized bodies, and its link with the perception of “different” bodies as a threat of what I call “feminization of the world”. My goal is to emphasize on the capability of the MTP to weaken the indifference and the denial of transvestite beings.

Key Words:

Methodology, artistic research, Peruvian Transvestite Museum, history, ex-Gender Disobediences.

Biografía de la autora:

Albeley Rodríguez-Bencomo. Mérida, Venezuela, 1978. Candidata a doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar y Magíster en Estudios de la Cultura, Mención Políticas Culturales por la misma casa de estudios (2010). Tiene estudios de maestría en Museología (UNEFM, Falcón-Venezuela), y es Licenciada en Letras, Mención Historia del Arte, (ULA, Mérida, 2000). Fue curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas desde 2003 hasta 2015 y fue Directora de Posgrado de la Universidad de las Artes (Ecuador) entre 2015 y 2016. Es autora del libro *Cuerpos irreales + arte insumiso en la obra de Argelia Bravo* (2014).

El presente texto es parte de un desarrollo más amplio de investigación crítica, que considera la articulación de propuestas artísticas contemporáneas, desafíos en relación con las desobediencias al sistema sexo-género y, simultáneamente, la identificación de vías de fuga a las epistemes moderno-occidental-colonial-patriarcales, para la reconfiguración de los relatos históricos y los imaginarios sociales. En este trabajo, me propongo dar cuenta de una de las aproximaciones que he realizado al conocido proyecto *Museo Travesti del Perú* de Giuseppe Campuzano, desde la valoración del mismo como una metodología de la investigación artística hecha con el cuerpo, una perspectiva feminista y una posición radicalmente indómita.

Destacaré componentes puntuales del trabajo de Campuzano, que abren algunas vías para comprender el conjunto y singularidad de sus herramientas y procedimientos, así como la fuerza de sus planteamientos para desestabilizar los estados de indiferencia frente a la negación de las existencias travestis/racializadas y la violencia ejercida contra ellas.

INVESTIGAR DESDE EL CUERPO VIBRATIL

No hay posibilidades de pensar en una metodología única y universal al pensar opciones para el desprendimiento del paradigma colonial/occidental de investigación¹. Todavía menos cuando nos ubicamos en el terreno de los cambiantes lenguajes artísticos, cuyos materiales y técnicas para la pro-

ducción de nuevos conocimientos son “informales”, extradisciplinarios y desobedientes. Aun así, -alejada de la idea del arte como mera expresión- es posible rastrear en ellos modos rigurosos que movilizan problemas, sacudiendo los cimientos de la modernidad.²

Al igual que ha ocurrido con el sexismo y el androcentrismo en las ciencias, -en su negación del conocimiento producido por mujeres (Harding, 2002, p.17) o existencias feminizadas-, sobre todo desde el siglo XVIII, con la clasificación entre ciencia, artesanía y arte, hasta hace muy poco, tiempo la investigación artística no había sido considerada como tal, y aún hoy en nuestras universidades, para hacer reconocible el saber tramado desde las artes, se exige un esquema idéntico al productivista forjado desde la episteme tecnocientífica -artículos indexados, metodología validada con hipótesis, resultados comprobables, replicables, etc.-, sin que se comprenda que las rutas de la exploración artística funcionan en direcciones muy distintas.

La subjetividad —que, como sabemos, no es distinta de su materialidad corporal— es uno de los canales fundamentales tanto para las artes como para los feminismos, así como también para los estudios culturales³. Lo que le ocurre al cuerpo frente a determinados acontecimientos produce la

¹ Me refiero con paradigma moderno/occidental de investigación, a aquel modelo que obedece y refuerza el proyecto civilizatorio de modernidad europea, surgida con la relación Europa-América en 1492, y que dio paso a la colonialidad que persiste hasta hoy en sus diversas dimensiones (Quijano, 2000).

Una “diacronía unilineal” (Dussel, 2000, p. 60) sustenta la superioridad e imposición eurocéntricas, que tiene como punto de partida lo que Dussel ha llamado la “ecuación falsa” (Dussel, 2000, p. 62) de una continuidad histórica, que sirvió para instaurar un relato universal que ha funcionado “como trampolín para sacar una “ventaja comparativa” determinante con respecto a sus antiguas culturas antagónicas” (Dussel, 2000, p. 69). Y con culturas antagónicas podemos entender todas aquellas que incluyen lo que no es Occidente. Esa ventaja comparativa es el correlato de la llamada “colonialidad del saber” (Lander, 2000), que cuenta con las ideas de Sócrates, Platón, Aristóteles, René Descartes, Immanuel Kant y Frederick Hegel, como raíces fundamentales de un pensamiento jerarquizador, de carácter etnocentrista y racista, que coloca a los otros como cosificables, con una inteligencia inferior o sin ella, civilizables por medio del ejercicio de una violencia inevitable. Entonces, la producción de conocimiento y los modos de aproximación exteriores a este modelo moderno/occidental —único identificable como neutral y objetivo— son ilegítimos.

² Como veremos a lo largo del artículo, cuando me refiero a “los cimientos de la modernidad” me refiero a las ideas de progreso, estabilidad, homogeneidad, perspectiva, objetividad, racionalidad descorporeizada, neutralidad y distancia, como valores irrenunciables de la modernidad occidental, patriarcal y colonial.

necesidad de narrar, posiciona nuestros enfoques críticos y, de allí, las posibilidades de hacer algo distinto con nuestra cotidianidad y el lugar que ocupamos en ella (Morris, 2017).

Es a causa de la incomodidad de su “cuerpo vibrátil” (Rolnik, 2005), su “carne recorrida por ondas nerviosas” (Rolnik, 2005:1), que Giuseppe Campuzano, situado frente a una historia que ha expulsado su latencia travesti, transformó su dolor en invenciones y textualidades diversas.

A través de su proyecto *Museo Travesti* del Perú (*MTP*, 2003-2013) este filósofo artista, más allá de su individualidad travesti, mostró distintos contrastes entre la memoria marginada y la historia relatada por el Estado-nación peruano; los modos de movilización social y de resistencia de una reflexividad andina —que se distingue de la occidental— así como, aspectos de un mestizaje desligados de aquel proyecto ideológico, tan conveniente a los propósitos homogeneizantes de la nación moderna.

El *MTP* es más próximo al cuerpo incompleto, incoherente y fragmentado de Coyoilxauqui (Anzaldúa, 2015, 50) y, mucho más cercano aún, al estado cheje (*ch'ixi*) o manchado, abigarrado y de coexistencias contradictorias señalado por Silvia Rivera-Cusicanqui (2010) como característico de los Andes. Es decir que el *MTP* es un proyecto cargado “de subversión semiótica contra el principio totalizador de la dominación colonial” (Rivera-Cusicanqui, 2010, p. 8).

La posibilidad de una investigación que arriba a resultados completos y definitivos queda clausurada, para abrir las opciones de un museo en

mutación constante, tan fragmentario e inconcluso como nuestros mestizajes.

En este sentido, el *MTP* no es un resultado, es una investigación en proceso que ha quedado abierta,⁴ una estrategia metodológica y una pedagogía “no explicadora”⁵ (Rancière, 2003), que valora la intuición y la efervescencia creativa.

Su metodología incluye, deliberadamente, la reconstrucción de relatos relacionados con el travestismo que se mueven entre la ficción creadora de nuevas narraciones y diversos testimonios que, por su condición racial y de sexo-genero-disidente, fueron ocultados, borrados o “visibilizados negativamente” (Albán, 2015).

Esta investigación de Campuzano, a lo largo de una década de tejedurías, desplaza la idea de “evidencia” indudable y pide el montaje de ficciones diversas, como sucede con la práctica de aquel historiador que no es digno de confianza, señalado por Paul Ricoeur (2003):

⁴ De hecho, el *Museo Travesti del Perú* ha tenido remontajes muy diversos luego del fallecimiento de Giuseppe Campuzano en 2013. Dicho de otro modo y parafraseando lo dicho en una entrevista que le realicé a Karen Bernedo (videógrafa de los trabajos de Campuzano) en Lima, en abril de 2016, hay varios *Museos Travestis del Perú*: el de Gustavo Buntix, el de Miguel López, etc. Y con ellos, agregado, varían las intenciones, objetivos y efectos de cada uno.

⁵ Cuando Jaques Rancière se refiere a la “pedagogía no explicadora”, lo hace para señalar el proceso llevado por el maestro no ortodoxo del siglo XVIII Joseph Jacotot, y que él ha estudiado en detalle. Rancière señala que el método explicador sólo sirve para mostrar al alumno su propia incapacidad: “La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta *incapacidad* es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo. (...) Explicar alguna cosa a alguien, es primero demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, espíritus maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y estúpidos” (Rancière, 2013, p 8).

³ Si a partir de Descartes el cuerpo, los sentidos, la vida cotidiana y práctica del ser humano y la naturaleza son un obstáculo para el conocimiento en el que debe primar la razón por encima de cualquier otro aspecto, para lograr la neutralidad y distancia de la ciencia moderna, en las metodologías desplegadas desde las artes, los feminismos y los estudios culturales, son claves las aproximaciones que toman en cuenta la corporalidad, las complejidades provenientes de la subjetividad, la implicación afectiva, la crítica a la cosificación de los *otros* y la politización de cada uno de estos aspectos.

A diferencia del narrador digno de confianza, que garantiza a su lector que él no emprende el viaje de la lectura con vanas esperanzas y con falsos temores concernientes no sólo a los hechos referidos, sino también a las valoraciones explícitas o implícitas de los personajes, el narrador indigno de confianza altera estas expectativas, dejando al lector en la incertidumbre, a punto de saber dónde quiere llegar finalmente (Ricoeur, 2003, p. 873)

Si la modernidad renacentista aplaude la claridad de la perspectiva en términos espacio-temporales,⁶ la anamorfosis⁷ travesti de Campuzano construye, visual y simbólicamente, narraciones desde la ambigüedad, el descentramiento y la basculación elástica.

⁶ Me refiero a que, según los estudios de Panofsky ([1924-1925] 2003), la perspectiva proporcionó una *imago mundi* —“un régimen particular de creencia” (Brea, 2007, p. 151)— nacida en el Renacimiento. Aunque parece obvio señalar que esto no es mera coincidencia con respecto a la experiencia colonial iniciada en 1492, recalcaré que la distancia del observador, la idea de un espacio controlado y homogéneo, en conjunción con la concepción de un tiempo proyectado hacia adelante, forman parte de los trazados del ideal de progreso fundado por la modernidad occidental. La perspectiva permitió un nivel de abstracción del espacio desde una cierta distancia. Esto respondía a la aspiración de “ver con claridad” y se tradujo en “la homogeneidad del espacio geométrico dentro del cual todos los elementos constituyen ‘puntos’” (Marramao, 2009, p. 51) —punto de vista, punto de fuga, punto ciego— que deben coincidir mediante el trazado de líneas, para desembocar en un centro de observación. Las referencias espaciales traman un vínculo con las coordenadas temporales. Aquí está presente la aspiración de una verdad indiscutible, asociada con las ideas aristotélicas de mimesis y verosimilitud. También en relación con la dimensión temporal, la perspectiva está relacionada con el proyecto moderno, esto es, entendida metafóricamente como “expectativa”, “previsión”, anticipación del acontecimiento.

⁷ En otros textos desarrollo con detalle la relación entre la anamorfosis y su pertinencia para leer el trabajo de Campuzano. Aquí sólo apuntaré *grosso modo* la definición que he venido manejando del término anamorfosis como: imágenes con formas alteradas por medio de efectos ópticos que contienen, sugeridas, otras imágenes que sólo se pueden percibir desde una movi- lización del ángulo de visión.

Recordemos que, en el *MTP*, Campuzano elabora una genealogía crítica, no lineal sino más bien caótica, de talante heterodoxo y heterocrónico del Perú, a partir del travestismo, de su propia práctica travesti, pero en la conjunción que esas vivencias específicas del artista —corpóreas y sexuadas— hacen con la experiencia situada del territorio y la historia.

En esta investigación Campuzano no sólo cuestiona, con un *contramuseo* (Rodríguez, 2014, p. 85) —un museo rebelde hecho de copias, reproducciones, acciones efímeras—, las legitimaciones llevadas adelante desde procesos museológicos que consolidaron el relato histórico colonial de la nación, sino que, simultáneamente, rememora el violentamente amputado travestismo ritual, portado por la sabiduría ancestral peruana; denuncia las persecuciones y travesticidios estatales a partir de la exhibición de un archivo personal de prensa; muestra los vínculos que encontró entre las travestis y su exclusión de los sistemas de salud. A partir de la observación de las falencias del sistema de identificación peruano, crea un DNI cuestionador y travesti; con el aporte de otros artistas, traviste figuras representativas de la intelectualidad y la política peruanas; sostiene un arte que se inserta en manifestaciones de carácter activista. Todo lo cual ocurrió entre las múltiples acciones realizadas en el marco flexible y variable del *MTP*. En resumen, moviliza el estado de indiferencia, normalización e higienización que ha sido aplicado a la intersección de raza, etnicidad, género, sexualidad y clase desde la Colonia, hasta hacerlas estallar en una serie de festines maricones.

Su estrategia va más allá del orden comunicacional. Como he apuntado antes, es también pedagógica, en el mejor sentido estimulador de la reflexividad. Según el propio Campuzano: “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” (Campuzano, 2013, p. 81).

ENTRE LAS AFECTACIONES ÍNTIMAS Y LA REINVENCIÓN PENDULAR DE LA HISTORIA

Atendiendo a lo dicho por Meghan Morris: “para mí las anécdotas no son expresiones de una experiencia personal, sino alegorías de un modelo que

dice cómo funciona el mundo” (Morris, 2017, p. 189), haré ahora énfasis en uno de los ejemplos más reveladores del modo en que esta investigación-creación produjo pliegues, y que Giuseppe Campuzano cuenta en un relato interno, no visible en la exposición del *MTP*.

Campuzano hace referencia al dilema que le causó un par de zapatos que una amiga *traca*⁸ limeña le regaló. Para entonces ella, la amiga, había elegido llamarse Fiorella, aunque luego se cambió el nombre a Carla, cuando migró a Italia, allí, donde en 2008 fuera asesinada por un cliente.

El artista-filósofo-travesti había perdido los zapatos que formaban parte de la colección del *MTP* desde 2004 y, dice sobre esa pérdida:

Luego de un instante fetichista, logré reencontrar su sentido travesti y entonces simplemente conseguí otros. Esa Carlita falsificada fue la que expuse en Bogotá y cercené el ritual mimético de un viaje trunco [...] aunque debo acotar que La Carlita original jamás existió (Campuzano, 2013, p. 99)



1. La Carlita, 2004. Objeto encontrado, 15 x 9.2 x 9.23 cm c/u, zapatos de Carla Aucaylla Quispe

En lugar de ser “despejada”, la duda germina acelerada alrededor de la veracidad de la historia de la Carla. Aquella que no existió nunca en original, que siempre fue simulación, copia, anamorfosis de alguna otra Carla, o de todas las Carlas y, también, aquella que es metáfora de la ficción contenida por los relatos.

“Descubrí el sentido travesti” dice Campuzano, dejando a la vista, entre veladuras, el modo

⁸ *Traca* es una de las maneras en las que se llama a las travesti que se visten de mujer en la jerga callejera de Lima.

creativo en el que complejizó las capacidades semánticas de lo travesti.

Esto también sucede a partir de otras piezas del *MTP*. Como ocurre con las cabelleras en tubos de ensayo de “La prohibida” (Campuzano, *MTP*, 2013b). Allí, en la materialidad de las melenas, el sentido se balancea entre la invención y la cadena de acontecimientos históricos trenzados con cabelleras travesti.



2. Museo Travesti del Perú, “La prohibida” (Campuzano, 2013b). Perla Zapata Gonzales, Callao, trenza africana (extensión); Darley Suárez Campos, Pucallpa, rubio cenizo; Karol Maytawari Olorden, Iquitos, negro natural; Rosita Chávez Florindez, Lima, lunar de canas; Giuseppe Campuzano, Lima, negro simulado; Yocasta de Tebas, castaño edípico; Gladis Jolivú, Los Angeles, Rubio oro y 16 pistas de audio. Fuente: <https://soundcloud.com/giucamp>

Esas cabelleras, por un lado, han sido valoradas por los pueblos ancestrales debido a su conexión con una sensorialidad ampliada y/o, con arcanos de feminidad (Horswell, 2010). Son un valioso tesoro, ostentado con orgullo y esmerado cuidado por la comunidad trans y travesti. Pero, por otro lado desde la Colonia, las cabelleras han sido percibidas como amenaza de desobediencia al orden patriarcal/heterosexista.

⁹ Yten que de traer los yndios cauellos largos como las yndias es causa que no anden limpios y tengan enfermedades de cabeça y porque aya diferencia de los varones a las mugeres y por otros ynconvinientes que dello se sigue se manda que los yndios traigan cortados los cabellos por cima de la frente y por los lados debaxo de las orejas y las yndias por la frente y los dexar crecer so pena que si los traxeren largos como hasta aquí sean tresquilados publicamente [Ortografía transcrita fielmente de su versión original. Subrayado mío] (20r – 20v) (Archivo General de Indias Ca., 1566).

De allí que el castigo, mediante su mutilación violenta, moralizante y, a menudo, con exposición pública de la vergüenza, fuera uno de los primeros canales de represión biopolítica, mucho antes del siglo XIX (Horswell, [2005] 2010; Campuzano, 2008; De Oto, 2010), como fue aplicada desde las Ordenanzas de 1566 (Archivo General de Indias; Campuzano, 2008pp 36 -39),⁹ hasta la actualidad. Un ejemplo actual que expresa cómo sigue funcionando la represión contra las travestis a través del despojo de su cabellera como método de humillación y escarmiento, es dolorosamente visible al inicio del cortometraje, también peruano, titulado *Loxoro* (Llosa, 2011: 2' 58").

Al capturar a una joven traca que caminaba sola en la noche, tres hombres le preguntan cuánto cobra, ella asustada responde y con la voz temblorosa pide que no le hagan daño. Entre los tres la toman con fuerza, le gritan insultos con rabia al notar que se le ha desprendido una de las prótesis removibles de los pechos e, inmediatamente, con tono falsamente amable le piden que se tranquilice, que se quede quieta, y proceden a cortar toda su cabellera, mientras ella llora triste, aterrada e impotente.



3. Imagen del cortometraje de Claudia Llosa, *Loxoro* (2011) Lima, Patria Producciones, 18 min 54 seg. Extraída de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=K-iwWnMTRRc>

Una “justicia” que ya no es ejercida por la autoridad policial o legal, sino que es aplicada desde la masculinidad común que transita por las calles, plenamente segura de su impunidad frente a estos actos.

Esta violencia estremecedora de la contemporaneidad, es un ritual heredado de puesta en “orden”, y es retomado con consciencia y sensibilidad por Campuzano en su ejercicio de pendulación interhistórica (Segato, 2011, p. 26)¹⁰.

A estas alturas del texto, creo relevante subrayar que la “distancia crítica”¹¹ no forma parte de la metodología de investigación aplicada en el proceso del *MTP*.

Mucho más afín a los procedimientos y modos de organización de las aproximaciones que lleva a cabo Campuzano, me parece aquel que Maldonado-Torres ha llamado el “sufrimiento metódico” (Maldonado-Torres, 2006, p. 186). Una categoría que plantea la aplicación metódica del sometimiento y degradación de las corporeidades por parte del

¹⁰ En “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial” Segato propone el término “interhistoricidad”, para referirse a la necesidad de reconocer la pluralidad de los pueblos y su “autonomía deliberativa” para estructurar y producir sus propios procesos históricos. La autora lleva años cuestionando el concepto antropológico de “cultura”, en tanto que —señala— la construcción de un espejismo que “captura, estabiliza y postula como su objeto de observación disciplinar” aquellas costumbres y prácticas que se modifican constantemente, pero que, insertas en “la noción de pueblo, como vector histórico”, dejan ver la dinámica de agenciamientos colectivos que son capaces de generar, autodeterminadamente, un camino histórico particular. Segato, al exponer estas ideas, exige al Estado, lo que es su deber —según el análisis que ha desarrollado la antropóloga—, es decir, “la devolución de la historia”. Es en este sentido que apunta a la sustitución del término interculturalidad por el de “interhistoricidad” (2011, p. 26). Sin embargo, es necesario acotar aquí que la perspectiva de la interculturalidad planteada por Catherine Walsh no contiene en su propuesta la noción de cultura tal como la ha caracterizado Segato, sino que plantea la interculturalidad como una aspiración: “la interculturalidad se asienta en la necesidad de una transformación radical de las estructuras, instituciones y relaciones de la sociedad; por eso, es eje central de un proyecto histórico alternativo” para la refundación del Estado (Walsh, 2008, pp. 140 -141). En este sentido, y según mi modo de leer estas propuestas, la apuesta por el concepto de interhistoricidad no sería excluyente, sino complementaria en relación con la de interculturalidad.

¹¹ En la observación participante, aplicada en la práctica de la investigación antropológica, la “distancia crítica” se considera saludable ante los peligros de la pérdida de objetividad. Asimismo Hal Foster, desde una perspectiva que se afina en una sospecha, de sesgo conservador, de la influencia de la antropología y los estudios culturales, la recomienda ante los peligros que ve en la “sob-identificación” de la izquierda, y la “desidentificación criminal” de la derecha. (Foster, 2001, p. 207)

colonizador pero que, desde esos cuerpos con una historia sufriente, termina por reflejar como un espejo, lo que Aimé Césaire señala como la decadencia de Europa (Maldonado-Torres, 2006), a partir de la incoherencia entre la violencia y la idea de civilización exigida por el método cartesiano y enarbolada por Occidente.

El sometimiento colonial hizo del colonizador un genuino salvaje, y desde la violencia contra las desobediencias sexo-genéricas, refleja una masculinidad que queda desnuda en su propia decadencia, sus propios miedos ante el menoscabo de su espacio de privilegios patriarcales, ante la amenaza de la feminización del mundo —del que las travestis pueden ser una sugerente alegoría.

Giuseppe Campuzano había vivido las crueldades del machismo en su propio cuerpo, durante la búsqueda de encuentros eróticos nocturnos. Mario Bellatin narra: “A quienes más temía, era a los grupos de muchachos que lo invitaban a pasear por los alrededores movidos únicamente por el deseo de descargar sobre su cuerpo una violencia insólita” (Bellatin, 2015, s/p).

No es difícil imaginar que seguramente por ello mismo, Campuzano sufría en su propia carne “vibrátil” las noticias de hostigamiento y exterminio a las tracas de las calles de Lima, como práctica estatal y patriarcal/colonial de limpieza social. El *Museo Travesti del Perú* es capaz de remover los estados de indiferencia, al reunir la erótica de Campuzano —que se descubre un cuerpo más complejo en medio de este proceso— y, en la ampliación lúdica del conjunto de materiales hallados para la conformación de una colección inestable, también erotiza la historia y los modos de operar del curador y del museo, dentro del que crea varias “orgías” entre artistas y documentos.

Giuseppe Campuzano inicia su investigación poética haciéndose preguntas que parecen juguetonas sobre otros modos de travestismo, relata: “en 2003 necesitaba replantear mi propio travestismo ante aquel “travesti” manoseado por las ONG y el *drag queen* producido para el consumo” (Campuzano, [2008] 2013, p. 66).

Para hacer ese replanteamiento del travesti, el artista se propuso varias indagaciones en medio de lo no contado por la historia del Perú. Las fiestas de carnaval de un pueblo al norte del país fueron

iniciáticas para ese nuevo tránsito desde el “travestismo para el consumo” a un travestismo racializado, situado y crítico: “un viaje a los carnavales del pueblo de mi padre me ofrece respuestas” (Campuzano, 2013, p. 83). Desde allí inventó distintas aleaciones, entre fragmentos del pasado indígena en las múltiples expresiones que halló, y varias piezas del presente.

Es a partir de esas afectaciones a la propia intimidad del artista que, en la colección del *MTP*, se hacen seminales varios recortes de la prensa nacional contemporánea. Desde allí, Campuzano fue juntando un archivo de recortes de prensa que se pasea por cuarenta años de historia, junto a la que se muestran una colección de imágenes y objetos prehispánicos, relatos, testimonios y varias obras de artistas coetáneos. Un conjunto que da cuenta de esas violencias contra la rebelde y amenazante feminización, des-patriarcalización y decolonización de cuerpos, en una genealogía alterna del Perú.



4. Extra, Lima, 30 de junio de 1990,

Contra el exterminio visible, en aquel museo Giuseppe Campuzano desplegó la opción de otro imaginario, uno “anamórfico,” que muestra el esqueleto de los forzamientos elaborados desde las leyes coloniales, esos que se fueron superponiendo hasta conformar las perspectivas del Perú actual en relación con las normatividades.

El *MTP* es una investigación que —como ya lo he planteado en publicaciones anteriores— deja asentados sus cuestionamientos ante las lógicas binaristas occidentales del Estado, de la medicina, y

de la iglesia, implantadas progresivamente a partir del siglo XVI colonial. Pero también, el *MTP* es un proyecto que muestra cómo un cuerpo que se va descubriendo politizado, se desdobra y transforma en su territorio, con sus prácticas, su eros, sus ritualidades sincréticas y su espiritualidad.

Tanto la metodología, como los conceptos manejados entre las múltiples dinámicas y puestas en escena ante el público del MTP, abren la posibilidad de otra episteme, y una comprensión política de su contexto antes intocada (Rodríguez, 2017).

La propuesta de Giuseppe Campuzano no rechaza las teorías y metodologías del conocimiento occidental, sino que reedita los relatos históricos despejando, sin romanticismos, las zonas *forcluidas* del legado indígena del Perú y de su eros no binario. Es un planteamiento hecho con el cuerpo, que se ha implicado para trabajar con el sufrimiento —el propio, el de los antecesores y el de los pares— y para, desde ese lugar, celebrarse insumiso ante las imposturas de un Estado que no compagina con sus propios ideales y la imagen que ha querido proyectar.

El *Museo Travesti del Perú*, y las revisiones que sobre esta propuesta se hagan, son un potencial aporte a la opción despatriarcal/decolonial de las metodologías, de la producción de conocimientos, de las prácticas artísticas, pero también, son una contribución para el impulso de relaciones y afectividades más politizadas con respecto a la cotidianidad, la historia, el territorio y el cuerpo, un impulso que nos permita reinventar, una y otra vez, mundos plurales.

BIBLIOGRAFÍA

Anzaldúa, G. (2015). *Light in the dark/Luz en lo oscuro. Rewriting identity, spirituality, reality, USA*, Duke University Press.

Albán, A. (2015) Intervención en Conferencia de Catherine Walsh *Pedagogías decoloniales*, 1° Congreso Internacional de Educación para el Desarrollo en Perspectiva Latinoamericana, Centro de Educación para el Desarrollo-CED UNIMINUTO, Bogotá, Recuperado <http://congreso.ceduniminuto.org/?p=3318>

Archivo General de Indias Ca. (1566). «Ordenanzas para el repartimiento de Jayanca, Saña», Audiencia de Lima, Patronato, 189, r. 11, disponible en http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt

[id_desc_ud=125401](#) Última consulta: 20 de enero de 2017.

- Bellatín, M. (2015). “Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez” en *El Comercio*, Lima, 07/06/2015, disponible en <http://el-comercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofo-travesti-pez-385128> Última consulta: 28 de mayo de 2017.
- Brea, J (Enero de 2007). Del inconsciente óptico a la e- image *Revista de Estudios Visuales*, Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf> Última consulta: 24 de febrero de 2017.
- Campuzano, G. (2008). *Museo Travesti del Perú*, Lima: Campuzano/Institute of Development Studies.
- Campuzano, G. (2013a). *Saturday night thriller*, Lima, Estruendomundo.
- De Oto, A. y María Marta Quintana (enero-junio de 2010). Biopolítica y colonialidad. Una lectura crítica de Homo sacer Rev. *Tábula Rasa* No.12: 47-72, Bogotá
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo En Edgardo Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, Caracas: UNESCO/IESALC,.
- Foster, H. (2001) El artista como etnógrafo En *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, pp. 173 -207.
- Harding, S. (2002). ¿Existe un método feminista? En Eli Bartra (Comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, México: Programa de Estudios de Género UNAM/ Universidad Autónoma Metropolitana.
- Horswell, M. (2010). *La decolonización del “sodomita” en los andes coloniales*, Quito, Abya Yala/ Universidad Politécnica Salesiana.
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, Caracas: UNESCO/IESALC, Edics Faces UCV.
- Llosa, C. (2011). *Loxoro*, Lima, Patria Producciones.
- Maldonado- Torres, N. (2006). Aime Cesaire y la crisis del hombre europeo En *Discurso sobre el Colonialismo*, (pp. 173-196) Madrid: Akal
- Marramao, G. (2009). Mínima temporalia. En *Tiempo espacio, experiencia* (pp.47-53) Barcelona Gedisa
- Morris, M. (2017), Una conversación con Meaghan Morris a propósito de “Banality in Cultural Studies por Villegas-Mercado Daniela, En *Revista LiminaR Estudios sociales y humanis-*

- ticos* vol. XV, núm 2, jul- dic México pp. 181 -212.
- Panofsky, E ([1924-1925] 2003). *La perspectiva como "forma simbólica"*, Barcelona (Esp.), Tusquets.
- Quijano, A. (2000). "Colonialidad Del Poder, Eurocentrismo y América Latina" En Edgardo Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, (pp. 281 -348) Caracas: UNESCO/IESALC, Edics Faces UCV,
- Ranciere, J. (2003). El orden explicador en *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona (Esp.): Editorial Laertes.
- Ricoeur, P. (2008). *La realidad del pasado histórico*, en *Tiempo y narración III, El tiempo narrado*, México DF, Siglo XXI, p.p. 837-863.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Principio Potosí. Otra mirada a la totalidad en Principio Potosí Reverso*, Madrid/La Paz, MNCARS/ El Colectivo.
- Rodríguez, A. (2017). Desbinarizar. Museo Travesti del Perú como autoenunciación encarnada y ficcional en *Rev. Intersticios de la política y la cultura* 11, Córdova, Universidad de Córdova, Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/download/16953/17345>
- Rodríguez, A. (2014). *Cuerpos "irreales" + arte insumiso en la obra de Argelia Bravo*, Quito: UASB/Coordinación Editora Nacional.
- Rolnik, S. (2005). "El ocaso de la víctima" en *Criterios*, La Habana, Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/zeharrolnikocaso.pdf> Última consulta: 16 de mayo de 2017.
- Segato, R. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial en Bidaseca, Karina, *Feminismos y decolonialidad. Decolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones Godot.