

*PERTURBANDO LOS IMAGINARIOS DE LA CONQUISTA Y LA COLONIA  
HISPANOAMERICANA. UN ABORDAJE A LAS PERFORMANCES DE  
GUISEPPE CAMPUZANO, LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS Y EL GRUPO  
CHACLAYO (1985-2005)*

**MARÍA JOSÉ SABO**  
**CONICET**

*Resumen*

En el presente trabajo se abordan una serie de prácticas performáticas latinoamericanas efectuadas entre mediados de la década del '80 y mediados de la década del 2000. Se reflexiona sobre la forma en que éstas indagan el pasado colonial hispanoamericano desde una singular estética travesti que perturba y desvía los signos de ese pasado. Se propone como eje de lectura que dichas performances se apropien de ciertos fragmentos e imaginarios de la Colonia reutilizándolos en la acción artística como estrategia de resistencia a la violencia histórica y los binarismos de género.

*Palabras clave*

Performance – Imaginarios coloniales hispanoamericanos – Travestismos-

Disturbing Spanish Conquest's and Hispanic American Colony's Imaginaries.  
An Approach to Guiseppe Campuzano, Las Yeguas del Apocalipsis and the  
Grupo Chaclayo (1985-20054)

*Abstract*

The presentation approaches a series of Latin American performative practices made between the middle of the 1980s and the middle of the 2000s decades, reflecting upon the modes in which they questions the Hispanic American colonial past from a singular travesty aesthetic that disturbs and diverts the signs of such a past. The main idea of the proposal is that the performative practices take certain Colony fragments and imaginaries, reusing them as strategies in order to resist historical violence and gender binarisms.

*Key Words*

Performance – Hispanic American Colonial Imaginaries- Transvestism

El presente trabajo se propone indagar una serie de performances llevadas adelante por el grupo artístico chileno “Las Yeguas del Apocalipsis” –integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas-; por el “Grupo Chaclayo” –integrado por los performers peruanos Sergio Zevallos, Raúl Avellaneda y Helmuth Psotta-; y por el artista y activista también peruano Giuseppe Campuzano. La perspectiva de abordaje procura poner en diálogo a sus acciones performáticas con la temporalidad singular en que éstas se dieron: una temporalidad marcada fuertemente, por un lado, por las celebraciones del V Centenario de la Conquista de América (1942-1992) y por la cercanía de los bicentenarios del Cono Sur, por el otro, por la experiencia de las dictaduras chilena y peruana: un régimen de terror y violencia en cuyos intersticios -y sorteando la vigilancia-, muchas de estas performances se desarrollaron como estrategia de resistencia, crítica y lucha. Por otro lado, se busca poner de relieve la importancia que en ellas toma la elaboración de un *locus* de enunciación travesti desde el cual buscan generar una nueva forma de pensar el pasado latinoamericano.

Las performances a las que se hará referencia son “Refundación de la Universidad de Chile” (1988); “La Conquista de América” (1989); “Rosa Cordis” (1986); “Museo Travesti del Perú” (2003-2008) y “Aparición” (2007).

El período que se abarca -desde mediados de los '80 hasta mediados de la década del dos mil- y asimismo, la cartografía tensional que intenta ser puesta en diálogo (Chile y Perú, signados por su histórico enfrentamiento armado) dejan expuesto en un primer plano un particular cruce de temporalidades y experiencias que dan cuenta de una misma y persistente violencia colonial que se va reformulando en diversas vestiduras; éstas son el pinchetismo; la “Guerra del Pacífico” entre ambos países; Sendero Luminoso; el bombardeo a La Moneda; el Neoliberalismo conservador y despiadado que se instala en ambos países desde los '80; la marginación económica de amplios sectores de la sociedad, la cual se establece con mayor contundencia a partir de estos años como así también el sistemático borramiento cultural de sujetos tildados de “desviados”, “indeseables”, “invertidos” los cuales no se ajustarían a la heteronorma, entre otros elementos, todos ellos tomados como material de trabajo por las acciones performáticas referidas. Estamos, en

síntesis, en un período en el que, por los diversos elementos contextuales mencionados, nace en las filas del intelectualismo latinoamericano comprometido una corriente de revisión histórica<sup>1</sup> que busca orientar el pensamiento crítico hacia la deconstrucción de las lecturas tradicionales del orbe colonial, conceptuándolo a partir de entonces como la simiente de una violencia a la vez arcaica como así también, en contante reactualización.

Quisiéramos proponer, partiendo de una hipótesis de lectura general, que las performances que serán abordadas en este trabajo abrevan de esta fuerza revisionista que las enmarca, pero propulsando su *hacer* desde el espacio del arte, el cual adviene herramienta de conocimiento por la vía de la experiencia y la puesta del cuerpo que performa dentro de un régimen estético que trabaja, no a partir del análisis teórico distanciado y según las lógicas de los cotos disciplinares, sino desde la propia experiencia de la perplejidad histórica, el choque de signos que emerge del anacronismo de los materiales que se ponen en juego. De esta manera, afinando la lectura hacia una hipótesis de carácter más específico, podemos sostener que constituyen acciones que, sin pretender insertarse en los espacios académicos –e incluso al contrario, yendo en su contra y siendo críticos de instituciones como la Universidad o el Museo-, logran una mixtura productiva entre activismo travesti, investigación (histórica y teórica), y trabajo artístico. En particular, será en Campuzano y en Lemebel en quienes la performance prolifere hacia el encuentro entre activismo y teorización, generando un pensamiento singularmente “travesti” sobre la cultura latinoamericana que, si por un lado, señala la necesidad de teorizar desde una inflexión que no desdeñe la dimensión sexual y corporal de los discursos –desarmando así el ideal de una teoría “aséptica” y “universal”-, por el otro, proponen un activismo que no se acote exclusivamente a la cuestión de las reivindicaciones sexuales sino que integre también una problematización de las clases, etnias, propiciando cruces reflexivos capaces de enfrentar los discursos oficiales.

Estas performances coinciden en el trabajo de apertura crítica del repertorio iconográfico de la Colonia hispanoamericana: relatos de batallas y conquistas, fundaciones de ciudades, figuras de santas patronas y su devotas, fiestas populares, mitos en torno al oro y la plata de América, Ángeles arcabuceros, entre otros, los cuales se irán abordando junto

---

<sup>1</sup> Ver especialmente los textos elaborados por el “Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos”

al comentario de las acciones artísticas seleccionadas, aunque por la extensión requerida no se pretenderán agotar las referencias.

Las performances reutilizarán estos elementos de manera irreverente pero no por ello menos calculada, atravesándolos por la premisa *queer* del travestir, ambiguar y enmascarar los materiales con que se trabajan, traccionando a través de ello todo un mundo antiguo, oscurantista y medieval que le fue consustancial a la Conquista y Colonia. Un mundo recargado de la imaginaria de los demonios, las monstruosidades, pánicos apocalípticos, pestes, aberraciones de la naturaleza, castigos divinos: una cosmovisión que quedó asentada en innumerables crónicas y cartas de relaciones virreinales, de las cuales abreva especialmente Campuzano. Dichas performances exploran y capitalizan esa sensibilidad compleja del pasado virreinal, a caballo entre la obediencia divina y lo sacrílego. Así, en estas acciones la historia se regurgita en fragmentos de hagiografías, de formas de la androginia sagrada, en batallas por el poder, para contar la *otra* historia que quedó acallada en pos del relato lineal y progresista anclado en las guerras y pactos que, según la historiografía oficial, habrían allanado el camino –de manera cruenta, sí-, hacia nuestras actuales democracias que Lemebel ironiza en la expresión de una “demos-gracias” (1998: 20). Volver a *actuar* esa historia, a partir de la reutilización travestida de los restos que adrede quedaron afuera u ocultos para que la historia político-militar triunfal pueda ser establecida, es uno de los ejes que atraviesa y hace converger los proyectos de Las Yeguas del Apocalipsis con los de Campuzano y con el Grupo Chaclacayo. Éstas ponen en tela de juicio las cartografías nacionalistas heredadas de aquellas violencias perpetradas por la doble mano armada de Corona; el evangelio y espada, como así también sus formas de vida regladas por un estricto marco jurídico que recaía sobre los cuerpos.

Las performances trabajan así en una zona de “apariciones” intempestivas, tal como se titula una de las performances de Campuzano, a través de las cuales distintos elementos de un pasado que se creía enterrado resurgen en el presente, en los cuerpos en acción, generando espacios para repensar la historia pero sobre todo, la manera en que ésta se repite en distintas formas de violencia, exclusión y obediencia ciega a las normas. A través de esta *forma* de la aparición de lo inesperado, el arte performativo explora críticamente también su propia poética vinculada a lo efímero, a lo fragmentario y disruptivo.

### **Performar desde el travestismo.**

Una de las primeras críticas latinoamericanas que aborda el arte de acción de Las Yeguas del Apocalipsis es la chilena Nelly Richard, haciendo hincapié en la cuestión del travestismo desde el cual tanto Pedro Lemebel como Francisco Casas, “Las yeguas”, intervinieron en la escena pública de Santiago de Chile entre 1988 y 1993. Sus consideraciones acerca de la potencia disruptiva de lo travesti son pertinentes también para el abordaje de Campuzano y del Grupo Chaclacayo. En su libro *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia(s)* (1993) propone repensar al travestismo desde lo que denomina “un concepto ampliado” para dar cuenta de que éste ya no solo obedecería a una correspondencia con la disidencia sexual asumida por los propios artistas performers, sino que excede este significado primero en tanto es puesto en juego también como signo estético y político que busca interpelar la historia latinoamericana, y para el caso de Lemebel y Casas, interpelar la historia chilena en particular. Desde el travestismo como locus de enunciación de sus acciones, Las Yeguas hablaron de los desaparecidos de la última dictadura militar chilena, de las redes de poder (económico, sexual y político) tejidas desde la Colonia y reproducidas hasta el presente, de las ficciones de una masculinidad comprendida en alianza con la guerra, a la Conquista, lo castrense, etc., y también, el travestismo se constituyó en una forma de pensar y criticar las relaciones de subordinación (también deudoras del orden colonial) entre América Latina y los países denominados “del primer mundo”. Para Richard, el travestismo funciona como máquina profanadora y parodiante de los modelos que se imponen desde los países centrales, poniendo en evidencia que, si alguna identidad le cabe a Latinoamérica, ella es la de la máscara sin rostro, sin original: un juego de afeites que hurga en el guardarropas de prendas de segunda mano traídas a este rincón del mundo, para travestirse citando de manera “desviada”, a través de malos entendidos y *misreading*, el supuesto modelo original (que tanto atañe a “lo femenino” y como al “modelo primermundista”). Así, la acción travesti se ríe del lugar común achacado a la cultura latinoamericana; éste es, el de ser la “copia”, la “reproducción” a destiempo de lo que ya hubiera acontecido, de manera original y primera, en los centros metropolitanos. En este sentido, el travestismo trasiega al espacio del arte

una gran capacidad crítica, como tal vez no logran tener en aquel momento otras formas artísticas, por ello, para Richard el juego que el travestismo realiza con la copia y la máscara convoca *per se* una mirada poscolonial:

*that copy is also a poscolonial satire of how First World fetishism projects onto the image of Latin America false representations of originality and authenticity [...] witch Latin America again falsifies into a caricature of itself as Other to satisfy the other's demands [...] that also resignifies the copy (...) as a critique from periphery of the paternal Eurocentric dogma of the sacredness of the foundational model, unique and true, of metropolitan signification (47).*

Aunque por estos mismos años Judith Butler ([1993] 2002) advertía sobre la necesidad de no caer en el trampa de pensar que todo travestismo sea de por sí subversivo (184), Las Yeguas del Apocalipsis sin embargo direccionan su proyecto hacia el desarme crítico del binarismo femenino/masculino como primera batalla a ganar en el camino hacia un modo de vida y pensamiento travesti que desarme asimismo las relaciones asimétricas entre sujetos y entre las denominadas ciudadanías de “primera y de segunda”. Asimetrías asentadas y legitimadas por la violencia de la Conquista española y su lógica de castas a través de las cuales legislaron una anatomía de los cuerpos y una forma de su relación y contacto que asentaron como “la normalidad”. A contracorriente de estos ordenamientos, el proyecto de Las Yeguas rescata para la conformación de su mascarada travesti el elemento indígena obliterado en el relato de la historia oficial del continente; éste será integrado al barroquismo de un cuerpo travesti “torcido” (Lemebel, 1996: 26) no solo con respecto a la heteronorma imperante, sino también con respecto al modelo gay masculino norteamericano que progresivamente se asentaba en estos años auspiciado por una sociedad que se enfundaba en la bandera del “multiculturalismo” tolerante. Este modelo gay, tal como sostenía Néstor Perlongher ya en los años ‘80 ([1984] 2013), no suponía la ruptura de los binarismos ni de las opresivas normas del sexo, sino al contrario, las reafirmaba contribuyendo a ampliar la supuesta “normalidad” de una monogamia heterosexualidad (40), generando así otros sujetos pasibles de ser excluidos en pos de tranquilizar las conciencias.

En este sentido, para Felipe Rivas San Martín (2013) la figuración travesti en el arte de América Latina tomó forma en la “utilización táctica de las estéticas travestis por parte de artistas que experimentaron la insubordinación de los géneros masculino y femenino en

disciplinas como la performance o la pintura para disputar los cánones de representación de la imagen nacional latinoamericana (o *latinoamericanista*)” (247).

En 1988 Las Yeguas realizan la performance *Refundación de la Universidad de Chile*, trabajando la iconografía tradicional del Conquistador que entra en un territorio para “fundarlo” mediante el floreo de su autoridad indiscutida, una escena que ha quedado plasmada en la monumentalidad ecuestre de todas las plazas de las ciudades latinoamericanas. Lemebel y Casas van desnudos sobre la montura de una yegua, atravesando las calles de la capital chilena en dirección a la universidad, reescribiendo en esta acción la “entrada” del Conquistador Pedro de Valdivia a Chile a través de la estética travesti que desarma la vestidura (e investidura) militar en pos de mostrar los cuerpos desnudos, desarmados y (homo)erotizados mediante el signo de la “montura”.

Ana Longoni, Jaime Vindel y Fernanda Caravajal (2013) advierten que en esta subversión del relato colonial y colonialista se pone en marcha una disputa con los espacios del saber, en particular, con la academia (la Universidad de Chile), poniendo al descubierto que “la práctica educativa necesita excluir la práctica sexual de modo que cuando la sexualidad entra en la universidad, entra como saber reglado, como discurso normalizado, pero no entra como flujo deseante y desorganizador” (210). Es por ello que, como sosteníamos al comenzar, la performance efectuada desde las estrategias travestis que emergen de manera notable en estos años, abren el espacio para la construcción de un pensamiento, una alianza epistémica entre la acción, el cuerpo y la experiencia que se enfrenta a los espacios autorizados de producción del saber, señalándolos, como en esta performance, como espacios aún repetidores de la lógica colonialista, frente a lo cual la performance toma la forma de una “re-fundación”, un corte en el tiempo para, de ahora en más, un *hacer* distinto.

Esta refundación pondrá en juego lo que fuera obliterado en la historia de la Conquista, esto es el *deseo* que trasiegan los cuerpos desnudos de Lemebel y Casas, montados en una yegua e incitando las miradas que se erotizan: una situación de “peligro” y pánico social que ya no radica –como en la fundación efectuada por Pedro de Valdivia– en el terror provocado por la presencia de las armas de fuego como metonimia del poder conquistador, sino en el contagio irrefrenable de ese erotismo que exudan los cuerpos. Lemebel trabaja este imaginario arcaico y medieval en sus escritos posteriores al poner en

relación al travestismo “maricón” con la “lepra”, activando el pánico del contagio. En su poesía-manifiesto “Hablo por mi diferencia” escribe “Usted no sabe/qué es cargar con esta lepra/ la gente guarda las distancias/ la gente comprende y dice/ es *marica* pero escribe bien/” ([1986] 1996: 95).

Los elementos castrenses reescritos desde el travestismo ponen en contacto además la escena militar de la Fundación de la ciudad realizada por Valdivia en 1541 con la historia más reciente de Chile, es decir, con la dictadura militar de Pinochet en cuyo contexto esta acción tuvo lugar. La colonia y la dictadura son dos caras de una misma violencia que se perpetúa, siendo ambas un acontecimiento fundacional en un sentido profundo, que toca los hilos más íntimos de los latinoamericanismos del Cono Sur. Ambos momentos precisan ser re-actuados desde otra lógica que, convocando al cuerpo sexuado y sin escudos, desarme la omnipresencia de la muerte en la historia de la región.

Un año después, y continuando el régimen dictatorial en el poder, Las Yeguas realizan otra performance que vuelve a cargar contra el colonialismo. La acción se titula “La conquista de América”. En ella, Casas y Lemebel bailan una cueca con el torso desnudo y descalzos sobre un mapa de América Latina lleno de vidrios partidos de botellas de Coca-Cola. Un collage de elementos conforman una partitura que reescribe, en direcciones múltiples, las relaciones de opresión colonial y neocolonial, poniendo nuevamente en contacto el proyecto imperial de la Conquista española con la dictadura militar de los últimos años. La performance habilita cruces inesperados que convocan a pensar en una política de la memoria y el reclamo de justicia por los desaparecidos (relato asumido principalmente en la recreación homosexual que Las Yeguas hacen del baile la “Cueca sola”, aquella forma de lucha que tomaron las madres y esposas de desaparecidos) sin desligar este reclamo de una crítica al neocolonialismo que se performa en simultáneo y que está presente en los vidrios esparcidos en el suelo de una Coca-cola, epítome del imperio del consumo que llega al espacio latinoamericano convertido en un arma lacerante: las astillas que machacan y ensangrientan los pies de los danzantes.

En esta performance entonces, se reactivan ciertos elementos repertoriales de la imaginería de la colonia para ponerlos en diálogo con los tiempos más recientes en pos de dejar al descubierto su pervivencia. Los pies ensangrentados abrevan de la poética de los santos mártires y asimismo, del auto proclamado “santo”, Don Álvaro Núñez, Cabeza de



Vaca, famoso por sortear las pruebas de la fortuna en la inhóspita América, yendo con su pie ensangrentado por el largo territorio mexicano como consta en su diario de viaje, *Naufragios* (1542).

La sangre que se derrama sobre el mapa político de Latinoamérica extendido en el suelo de esta performance también convoca a pensar en la enfermedad del Sida, por entonces en su mayor apogeo. En la acción se entrelazan, mediante el mismo fluido de sangre, las víctimas históricas de la Conquista y el imperialismo, los desaparecidos de la dictadura y también los muertos por el VIH, travestis pobres y marginados, invisibilizados en el “recuento utilitario de los hechos del pasado” (Nelly Richard, 2001:55).

En un momento de máxima alerta médica con respecto al intercambio de fluidos corporales, cuando “promiscuidad” se transforma en una palabra moralizante, castigadora y reina la asepsia “saludable” de los cuerpos, Las Yeguas por el contrario, reactivan el imaginario arcaico de la peste y el contagio, el cual parte del elemento de la sangre y a la vez la excede en tanto prolifera en el deseo erótico irrefrenable que se cuele en todos los espacios, tal como hemos observado en la anterior performance “Refundación de la Universidad de Chile”, movilizando la fuerte moralidad católica de la sociedad chilena.

Se reafirma de esta forma el trabajo performático como espacio de producción de un saber que no pasa por los códigos letrados o academicistas, sino que se construye desde una experiencia corporal que acopia y refuncionaliza elementos diversos provenientes de la tradición cultural para abonar lo que Lemebel llama “un mariconaje guerrero” (1996: 127) en el cual:

*lo único que decir como pretensión escritural desde un cuerpo políticamente no inaugurado en nuestro continente sea el balbuceo de signos y cicatrices comunes. Quizás el zapato de cristal perdido esté fermentando en la vastedad de este campo en ruinas, de estrellas y martillos semienterrados en el cuero indoamericano. Quizás este deseo político pueda zigzaguear rasante estos escampados ([1996] 2000: 127).*

Este “cuero indoamericano” es el espacio de producción de un saber experiencial que se produce *en y a través* de la propia performance, sin miramientos para con las teorías LGBT-Q, y sí en sintonía con la propuesta de Amy Kaminsky (2008) de generar una crítica queer latinoamericana propia, a la cual precisamente dará el nombre de “encuirar”, mediante el uso de un neologismo verbal que señala la necesidad de “hablar desde el cuero”

y asimismo, “reminiscente del verbo encuear y evocador del acto de desnudar, encuirar significa des-cubrir la realidad” (880).

En su libro *Loco afán* (1996) Lemebel recupera la poética del contagio en relación a la idea del Sida como “la plaga”, o del “sidario” en tanto neologismo devenido de “leprosario”, ambas así con fuertes reminiscencias bíblicas y católicas las cuales serán parodiadas para construir un nuevo relato que las traviste. En su travestidura, nuevamente se vuelve a poner en relación a la colonización y el imperialismo con la entrada del Sida a América Latina como máquina de devastación de las vidas que no se ajustan a la norma. Allí Lemebel lee un reemplazo violento y coercitivo de “nuestras plumas” por las “jeringas” (9), en otras palabras, un reemplazo de la fiesta por la medicalización de los cuerpos. Las plumas son una figuración mixturada de la identidad latinoamericana en alianza con los pueblos precolombinos y con la pluma de la Drag Queen.

El tiempo del “apocalipsis” como tiempo escatológico del juicio final ya estaba fuertemente emplazado en el nombre del grupo artístico: una autofiguración desde la que pensaron su intervención en la arena social en vínculo con la idea del fin: de venir a poner fin o cortar con ciertos tiempos (colonialistas) y ciertos discursos (patriarcales, militares, moralizantes, etc.). Las Yeguas del Apocalipsis no dejaban así de poner en juego en sus acciones el pánico social asociado a este relato de los fines y del castigo, desenterrando, ahora ya desde la ironía, este pánico que tan eficientemente funcionó en el mundo medieval y colonial para la producción de sujetos obedientes, temerosos y custodios de la buena conducta (sexual), sujetos así “preparados” para la inminencia del Juicio Final. Las Yeguas utilizan ese imaginario subvirtiéndolo, profanando su contenido católico al traducirlo al mundo posmoderno de los cuerpos sidóticos: nuevas monstruosidades aberrantes que habría que mantener a raya.

Ya en las Ordenanzas virreinales que Giuseppe Campuzano recopila para su performático *Museo Travesti del Perú* (2004 [publicado en libro en 2008]) se pone en evidencia el espanto atávico que los entonces llamados “hombres vestidos de mujeres” producían en ese mundo colonial:

*Verdad es, que generalmente entre los serranos y yungas ha el demonio introducido este vicio debajo de especie de santidad. Y es, que cada templo o adoratorio principal tiene un hombre o dos, o más, según es el ídolo. Los cuales andan vestidos como mujeres (sic) (en Campuzano, 2008: 17).*

Esto lo expresa por escrito a Su Majestad en el año 1553, Don Pedro de Cieza de León en su *Crónica del Perú*. Campuzano también acopia cartas, relaciones y diversas crónicas que dan cuenta de este ser incomprensible y monstruoso que el travestido representa para la cosmovisión religiosa del español conquistador y posteriormente, de los criollos. Allí nace un temor al “contagio” que es prontamente contenido por un marco jurídico que busca sofocarlo. Así, también en su *Museo travesti* exhibe el escrito de la Audiencia de Lima de 1566, donde se proscribía todo travestismo, so pena de ser “tresquilado” como un animal, llegando hasta penas más duras si este sujeto reincidiese: “si algun yndio condujere en abito de yndia o yndia en abito de yndio los dichos alcaldes los prendan y por la primera vez les den çient açotes y los tresquilen públicamente” (sic) (en Campuzano, 2008: 24).

La performance reactiva, desde la sexualidad travesti vista como abyecta, las potencias artísticas del pánico: el caos de los signos, el “envilecimiento” de la naturaleza que anuncia el libro del Apocalipsis como señal del tiempo final, “la noche convertida en día”, el nacimiento del monstruo sodomita, las plagas, las deformidades. En “El teatro y la peste” (2001) Antonin Artaud refiere a la productividad que esta instancia de caos provee para las artes escénicas. La peste produce una “tempestad orgánica” (23), pone el mundo al revés, porque en su extrema arbitrariedad “la peste golpea al cobarde que huye y preserva al vicioso que se satisface en los cadáveres”, porque arrastra al flagelo a los castos mientras salva a los libertinos” (27). Frente a la peste, los actos más gratuitos y absurdos se suceden: el avaro arroja a puñados el oro por las ventanas, el lujurioso se convierte en puro, el héroe incendia la ciudad que anteriormente hubo salvado (28). Sin embargo, nada real ha ocurrido, sino que ha sido el temor el que en verdad ha infectado y contagiado a los sujetos, quienes habrán escuchado, dice Artaud, antes del cataclismo, “los gritos de un lunático en asilo” (29), suficientes para desencadenar el fin. Artaud nos ofrece una visión exquisita de esta mentalidad medieval, cerrada sobre sí misma, y por ello, extremadamente frágil y voluble a la fantasía. La puesta en desorden de este mundo desata energías reprimidas y es allí donde nace el arte escénico, absorbiendo los poderes de la peste como “desorganización física” y desbordamiento de un excedente energético. Las performances que estamos abordando, llevadas a cabo entre los '80 y 2000 trabajan en esta línea a partir del desamblaje del mundo colonial hispánico y sus quimeras, para producir un collage con los

fragmentos que rescata, buscando una perturbación de los sentidos en tanto “[restitución] de todos los conflictos que duermen en nosotros” (Artaud, 33). En ese estado inquietante debido al caos inminente, de manera idónea se libera lo reprimido y la performance toma las imágenes dormidas culturalmente para producir un nuevo saber del pasado y una nueva experiencia para el presente.

En 1986 en Perú, el grupo Chaclacayo realiza una serie de fotos-performances titulada *Rosa Cordis*. En ella la estampita fija y bellamente adornada de Santa Rosa de Lima, patrona de Latinoamérica para los católicos, es intervenida desde la puesta en acto (y en pose erotizante) de un cuerpo travesti. Éste se atavía de la clásica e icónica corona de rosas y velo negro, con el agregado de una lencería codificada culturalmente como “sexy”: un portaligas y medias de red. Arrinconada en el vértice de dos paredes chorreadas de algún líquido, esta *Rosa Cordis* abre sus piernas para dejar que se derrame desde su sexo un flujo negruzco sobre lo que pareciera ser una letrina. Con un estilo pictórico proveniente del barroco religioso, la imagen se aleja de la estampita popular para despertar esa imagen dormida desde una estética completamente opuesta: la de la mugre, la residualidad y precariedad. Por otro lado, el “corazón” enunciado en el latinismo del título de la performance (“cordis”), símbolo del misticismo incorpóreo y también de cierta sentimentalidad inocente, estará en la foto-performance puesto en relación de choque con los primeros planos de la genitalidad de los artistas y a los actos de masturbación y “sodomización” que acontecen en las demás fotografías que conforman la acción. Santa Rosa de Lima es releída desde una erotización travesti que instaura el desorden pánico en la “herejía” que lleva a cabo.

El estigma religioso (las heridas supurantes en las manos de los santos) se reconvierte en estigma sidótico de un líquido negruzco que cae del sexo, yuxtaponiendo el relato hagiográfico al del encuentro sodomita. En este cruce de excesos y de vidas marcadas por la intensidad –por un lado, el misticismo religioso de Santa Rosa y por el otro, la de una corporeidad que gravita en torno a la genitalidad- se pone en evidencia asimismo la monstruosidad del propio sujeto místico, monstruosidad legitimada por la religiosidad colonial aunque, parece decirnos la obra, *avant la lettre* queer (la hagiografía oficial de Santa Rosa de Lima narra cuantiosas visiones místicas, escuchas de voces, estados de éxtasis, consigna además varios días sin comer).

Pero lo que la performance también perturba es el sentido político conciliatorio que se le dio a esta Santa, siendo venerada por lograr la unidad del Perú. La acción *Rosa Cordis* interpela esa unidad supuesta y armónica injertando en la imagen tradicional de ésta el elemento que falta: los sujetos sexualmente disidentes a la heteronorma.

Las propuestas artísticas de Giuseppe Campuzano son quizás las que con mayor sistematicidad interpelan el mundo colonial heredado procurando quebrar sus cristalizaciones más consensuadas. Definida su posición entre el activismo, la investigación y el arte, Campuzano fue acopiando materiales diversos desde mediados de la década del '90 (objetos tales como un par de tacos de su amiga travesti, recortes de diarios, fotografías de piezas museísticas, reproducciones de Ordenanzas Virreinales, etc.) para que éstos decanten en el 2004 en un “Museo Travesti del Peru”, museo efímero e itinerante que buscó replantear la lógica de qué es lo “museificable” en una cultura. De este modo, así como desde los '80 la performance comenzaba a cuestionar los recintos sacros del saber, en particular, la universidad, Campuzano pondrá en tela de juicio lo que él denomina “la forma más excelsa que adquirió el proyecto ilustrado” (Campuzano, 2009: s/p), éste es: el museo de cuño moderno, que dice detentar toda la verdad construyendo un aura artificial en torno a las piezas acopiadas. Por el contrario, a Campuzano le interesa conseguir copias, reproducciones que quiebren la relación fetichista con los fragmentos del pasado. Los materiales que reúne realizan una verdadera arqueología del mundo colonial, la cual le permite sostener la idea de un travestismo ancestral, documentado en vasijas precolombinas, en crónicas de viajeros coloniales, etc., que impele por esa vía a replantear las formas de construcción de los géneros y la vivencia de la sexualidad en el presente. Campuzano coloca estos elementos en estrecho vínculo a un nuevo pensamiento latinoamericano que para el artista debe emerger desde lo que los cuerpos sexualizados tienen para decir.

En el año 2008 este museo performático toma la forma más estable del libro, aunque conservando la dinámica de la vitrina, de la ficha técnica de las “piezas”, porque como él mismo sostiene “propongo trascender [las] disyuntivas binarias (salvaje-civilizada, centro-margen, hombre-mujer) en el acto de entrar al museo, travestida de museo, para travestir al museo, como caballo de Troya, máscara indígena o retrovirus” (2010, s/n). En el apartado final del libro una serie de epitafios recuenta los travestis asesinados desde los tiempos de

la Colonia hasta la contemporaneidad, continuando así la línea de pensamiento de Las Yeguas del Apocalipsis y la idea de que es una misma la violencia que nos circunda.

La performance de Campuzano nos permite observar asimismo que el arte de acción también se plasma en políticas de exhibición diferenciadas. En particular se distancia de aquellas que se asientan sobre la “ruina magnífica” (Mario Rufer, 2016: 65) de los próceres y monumentos. Frente a los museos modernos que en Latinoamérica tuvieron hacia principios del siglo XX el cometido de mostrar el repertorio de objetos de la Colonia y de las comunidades indígenas como “muestras vivas del pasado”, fragmentos testigos de un pasado digno de veneración en tanto determinarían el camino futuro de las naciones (Rufer, 65), el Museo Travesti procede al revés, desde la profanación de la reliquia en un sinfín de fotocopias que eran pegadas en las paredes del itinerante “Museo travesti” cada vez que éste se armaba en determinado lugar. Esto le permite salir de la repetición del dogma para contar la otra historia obliterada: indígena, marica, barroca, no clásica. Nuevamente, una “re-fundación” que invita a pensar las pedagogías de transmisión del pasado, las formas de exhibición de la cultura y patrimonialización.

En su ensayo *The Queer Art of Failure* (2011), Judith Halberstam sostiene que el arte producido desde el *locus* de enunciación queer inyecta a la cultura de una potencia anticapitalista en la medida en que interpela las “legalidades” que ordenan las formas de vida moderna. Este es así un “art of unbecoming [...] art without markets, drama without script, narrative without progress” (88).

Campuzano brega con los restos desenterrados del lejano orbe colonial hispánico para jugar, como sostiene Mario Bellatín en uno de los ensayos que integra el libro *Museo Travesti* (2008), con “la oscuridad luminosa” que estos producen. Para Bellatín, frente a estas piezas, sólo cabe el espanto, el entregarse al “propio pánico” (Bellatín, 2008:10).

En una de sus más sorprendentes performances titulada “Aparición” [imagen 01-Aparición], sorprendente en particular por el aura mística que logra capturar y por el barroquismo exquisito de la imagen, Guiseppe Campuzano trabaja sobre las apariciones de la Virgen María, un elemento muy presente en el repertorio católico colonial a través del cual se dirimieron en el trasfondo cuestiones de carácter político (pensemos en la cuestión indígena mexicana en la aparición de la Virgen de la Guadalupe, o la cuestión de la independencia de España en la Aparición de la Virgen de Luján). Al igual que en el Grupo

Chaclayano y su “reescritura travesti” de Santa Rosa de Lima, también las apariciones de la Virgen están para Campuzano en estrecha semejanza al devenir transformista travesti.

*La Virgen [...] cambiando a sus mil formas, literalmente desencajada, pasando de un rostro al otro: Virgen de Covadonga, Virgen de las Mercedes, Virgen Dolorosa, Virgen de la Ternura, Concepción Inmaculada [...] La Virgen sigue cambiando su aspecto, Torre de Marfil, Asunción, Candelaria, oh Virgen entre las vírgenes, quédate en una forma, siquiera por un momento*

cita el artista a la poeta mexicana Carmen Boullosa, en el libro *Museo Travesti* (2008: 75).

La performance trabaja este imaginario colonial, el cual mixtura a su vez temor e idolatría, lo sobrenatural y lo cotidiano, abrevando de las potencialidades de lo imprevisto para la composición estética de la acción y su fuerza disruptiva. El elemento místico, enclavado en la larga temporalidad del gesto de éxtasis que aquí se vuelve a repetir, abre un espacio que podría ser pensado como meta-performático, en el cual la propia acción pone en escena su naturaleza poética, a la par reflexionando sobre ella. Una poética que *se revela* así ligada al régimen de la *aparición* intempestiva de *lo otro*, logrando captar algo que estaría fuera del lenguaje, que no constituiría materia lingüística exclusivamente sino más bien materia experiencial e intraducible a la linealidad del registro. Es en ese sentido que es capaz de movilizar una “desorganización corporal”, una energía magnética y excedentaria tal como lo pensaba Artaud.

La virgen, como signo de la aparición de otro mundo en este mundo, interrumpe el *contium* temporal vaticinando un secreto, un enigma escrito con un lenguaje propio y que atañe a los tiempos por venir. Su presencia, como los gritos del lunático artaudiano que desata la peste, instauro el temor apocalíptico que traerá la revelación del misterio. En su rostro de éxtasis, esta virgen travesti emplazada a las orillas del mar, también así como una Venus recién nacida de la espuma, instauro la fabulación como momento de un *impasse* en el tiempo y el espacio en que todo se suspende y a la vez, todo puede acontecer. En el temor a lo desconocido que súbitamente se hace presente en nosotros y en el desorden orgánico que ello produce, la performance deviene en ocasión de descarga energética y conjuración de los demonios del pasado. Su poética es la del *aparecer*, como lo hicieran las Yeguas en la “Refundación de la Universidad de Chile” o como la “Rosa Cordis” en una casucha derruida. El pasado arcaico adviene transfigurado a través de estas acciones, para

contar con un lenguaje estético nuevo, lo que en los libros de la historia oficial precisamente, no aparece.

## **Bibliografía**

AA.VV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2013.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona, 2001.

BELLATÍN, Mario, “Tener a la mano lo que no está llamado a existir”. En *Museo Travesti del Perú*, 2008.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós, Buenos Aires, [1993] 2002.

CAMPUZANO, Giuseppe. *Museo travesti del Perú*. Institute of Development Studies, Lima, 2008.

CAMPUZANO, Giuseppe. “Entrevista audiovisual con Marcela Fuentes” <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc09-encuentro-interviews/item/1772-interview-with-giuseppe-campuzano> 2009.

CAMPUZANO, Giuseppe. “Entrevista con Lawrence La Fountain-Stokes” <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista> 2010

HALBERSTAM, Judith. *The Queer art of Failure*. London, Duke University Press, 2011.

KAMINSKY, AMY “Hacia un verbo queer” En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre, 2008.

LEMEBEL, Pedro *Loco afán. Crónicas del sidario*. Barcelona, Editorial Anagrama, [1996] 2000.

LEMEBEL, Pedro. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile, LOM, 1998.

LONGONI, Ana y otros. “Desnudar la opresión”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2013.

PERLINGHER, Néstor. *Prosa Plebeya*. Editorial Excursiones, Buenos Aires, ([1984] 2013).



RICHARD, Nelly. *Masculine/Femenine. Practices of Difference(s)*. Duke University Press, London, 2004.

RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.

RIVAS SAN MARTÍN, Felipe. “Travestismos”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2013.

RUFER, Mario. “La tradición como reliquia. Nación e identidad desde los estudios culturales”. En *Nación y estudios culturales. Debates desde la poscolonialidad*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2016.