

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



“TRAVESTISMO, *ERGO* PERFORMANCE”: UN ANÁLISIS LITERARIO DE
SATURDAY NIGHT THRILLER Y OTROS *ESCRITOS*, 1998-2013 DE GIUSEPPE
CAMPUZANO

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO/E EN
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

AUTOR/E:

RONAL EDUARDO TEVES GUTIERREZ

ASESORA:

ALEXANDRA IMOGEN HIBBETT DIEZ CANSECO, PhD.

Lima, abril 2021

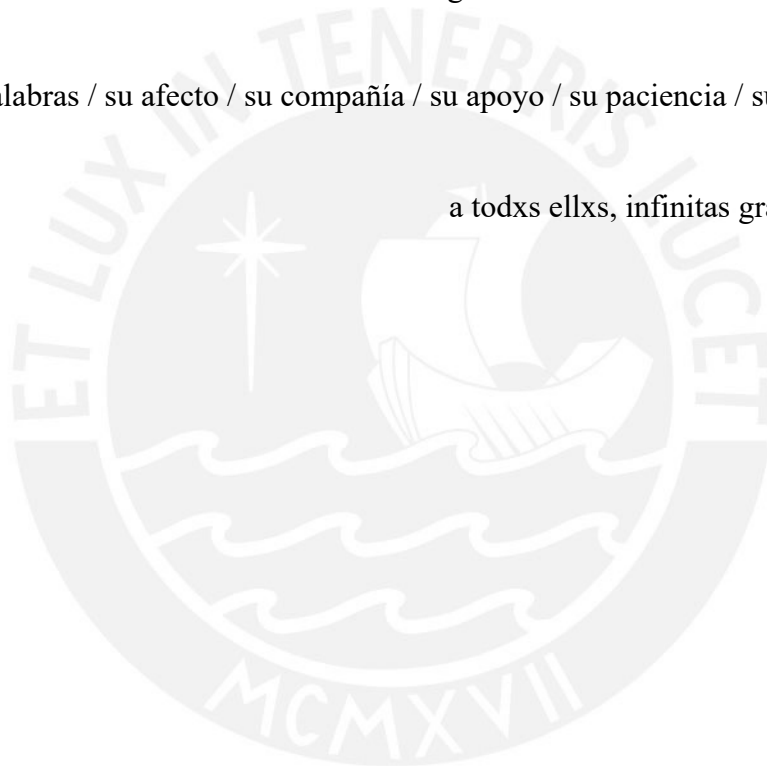
Agradecimientos

Enmarcar esta dedicatoria en un discurso de secuencia lógica vertical sería un acto contranatura por la gran fuerza emocional que desborda aquella normatividad. Por esta razón, quisiera agradecer, si las palabras me ayudan, a las siguientes personas que me acompañaron directa o indirectamente, en diferentes momentos y circunstancias, a lo largo de esta travesía de escritura, reescrituras y coescrituras de la presente tesis.

A Giuseppe / Alex / Lucía / Carlos Eduardo / mis padres mis amigxs / mis cabritxs y
machonxs / Miguel //

Por sus palabras / su afecto / su compañía / su apoyo / su paciencia / su confianza

a todxs ellxs, infinitas gracias...



Resumen

En la presente tesis, analizo cómo se configura y qué implicancias tiene la experiencia de lectura a la que invita la obra *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013* de Giuseppe Campuzano, editada por Miguel A. López. Sostengo que tal experiencia puede entenderse si damos cuenta de la dimensión performativa del texto y de cómo transmite, a través de la performatividad (Austin 1962; Butler 1988, 2016; Diamond 1996; Hall 2013, 2018), cierta noción y práctica del travestismo (Cornejo 2019; Garber 1993; Machuca 2019; Sifuentes-Jáuregui 2002). La tesis demuestra que el travestismo de la obra de Campuzano renueva la relación entre lectorx y libro, para volverla una de participante y objeto estético, con la finalidad de transferir una experiencia lúdica y fluida de una visión travesti del mundo en la que no hay esencias fijas en cuanto al género o un significado estable en el lenguaje. En un primer capítulo, examino la tensión de la dimensión autorial de SNT, en la que la figura autoficcional de Campuzano es presentada como un proceso de construcción y articulación de voces travestis. Planteo que podemos entender este proceso como uno performativo, pues la figura travesti de Campuzano no es representada, sino más bien presentada, por lo que subvierte la noción de un significado estable u original, y cuestiona la ficcionalidad de su figura. Esto lo logra a través de una interacción de tres dimensiones de la figura travesti de Campuzano: el cuerpo, la imagen estética y la enunciación lingüística. En un segundo capítulo, analizo la paratextualidad de SNT, para dilucidar cómo posibilita una experiencia de lectura muy particular: lx lectorx es guiadx a través de una transmisión lúdica de las prácticas y la noción de travestismo de Campuzano. Esta transmisión posee un carácter performativo, porque invita a lx lectorx a una experiencia multisensorial, en la que la materialidad del libro y su lectura fluida posibilitan un acercamiento activo y dinámico, al grado de considerarse una relación interactiva entre objeto estético y participante bajo un ejercicio travesti de lectura. En un tercer capítulo, interpreto el pensamiento de Campuzano sobre el travestismo como una reflexión performativa en sí. Este tipo de filosofía, en lugar de erigirse desde nociones abstractas, es codificada a través de cuatro quehaceres (peluquería, chamanería, trabajo sexual y costura) que permiten un acercamiento situado, político y performativo del género.

Índice general

Índice de figuras.....	4
Introducción.....	7
Capítulo 1.	
Un travestismo autorial: la construcción performativa de Campuzano.....	16
1.1. Repensando una corporalidad travesti.....	18
1.2. Una estética mestiza <i>cholopink-mix</i> soda limón.....	31
1.3. Una enunciación más allá del binario.....	42
Capítulo 2.	
La paratextualidad performativa de una escritura travesti.....	60
2.1. La materialidad espectacularizada del objeto estético.....	62
2.2. El acto performativo de una lectura travesti.....	71
Capítulo 3.	
Performando un pensamiento travesti peruano.....	83
3.1. La/el travesti habla, chisnea, grita.....	84
3.2. Un trance sanadoramente político.....	89
3.3. Luchando poniendo el cuerpo.....	96
3.4. Cosiendo los fragmentos de una comunidad negada.....	103
Conclusiones.....	112
Bibliografía.....	118

Índice de figuras de *Saturday Night Thriller* y otros escritos, 1998-2013 y otras fuentes

Figura 1. <i>Las dos Fridas – Sangre / Semen - Línea de vida</i> , p. 243.....	20
Figura 2. <i>Giucamp</i> , p. 28.....	24
Figura 3. <i>Giucamp</i> , p. 52.....	25
Figura 4. <i>Cortapelo</i> , p. 103.....	26
Figura 5. <i>Rosa Limensis</i> , p. 182.....	28
Figura 6. <i>Letanía/Tropo/Cifra</i> , p. 217.....	30
Figura 7. <i>Giucamp</i> , p. 234.....	33
Figura 8. <i>Beautifalse</i> , p. 251.....	35
Figura 9. Captura de pantalla de <i>Whatever Happened to Campy Jane?</i> YouTube.....	37
Figura 10. <i>TransformaT®</i> , p. 134.....	37
Figura 11. Retrato de tapada como Giuseppe Campuzano, p. 209.....	40
Figura 12. <i>Carnet. Fotografías para documento de identidad.</i> , p. 227.....	41
Figura 13. <i>Giucamp</i> , p. 37.....	47
Figura 14. SNT. Fotografía personal.....	64
Figura 15. Índice de SNT (primera parte), pp. 2-3.....	67
Figura 16. Índice de SNT (segunda parte), pp. 4-5.....	67
Figura 17. Colofón de SNT, pp. 252-253.....	69
Figura 18. Sin título, pp. 254-255.....	70
Figura 19. <i>A calzón quitao</i> , pp. 6-7.....	75
Figura 20. Fragmento de la introducción de SNT, pp. 14-15.....	78
Figura 21. Retrato de Giuseppe Campuzano como Virgen Dolorosa, p. 17.....	79
Figura 22. Segundo y tercer epígrafe preliminar de SNT, pp. 18-19.....	80
Figura 23. Última fotografía de SNT, p. 256.....	81
Figura 24. <i>Estética Center</i> , pp. 86-87.....	86
Figura 25. Peluquera. Ficción / chisme, pp. 20-21.....	88
Figura 26. <i>Simulábase una vez...</i> , p. 72.....	92
Figura 27. <i>Proyecto Identikit. Archivo travesti</i> , pp. 108-198.....	94
Figura 28. <i>Archivo travesti</i> , p. 112.....	95
Figura 29. <i>Museo Travesti del Perú</i> , p. 78.....	95
Figura 30. <i>Cubrir para mostrar</i> , p. 144.....	98
Figura 31. Camiseta confeccionada para el proyecto “Vivo con VIH”, p. 127.....	100

Figura 32. <i>Giucamp</i> , p. 139.....	102
Figura 33. <i>Letanía/Tropo/Cifra</i> , p. 218.....	105
Figura 34. <i>Letanía/Tropo/Cifra</i> , p. 219.....	106
Figura 35. <i>La Pinchajarawis</i> , p. 177.....	107
Figura 36. <i>El último brunch</i> , p. 193.....	110

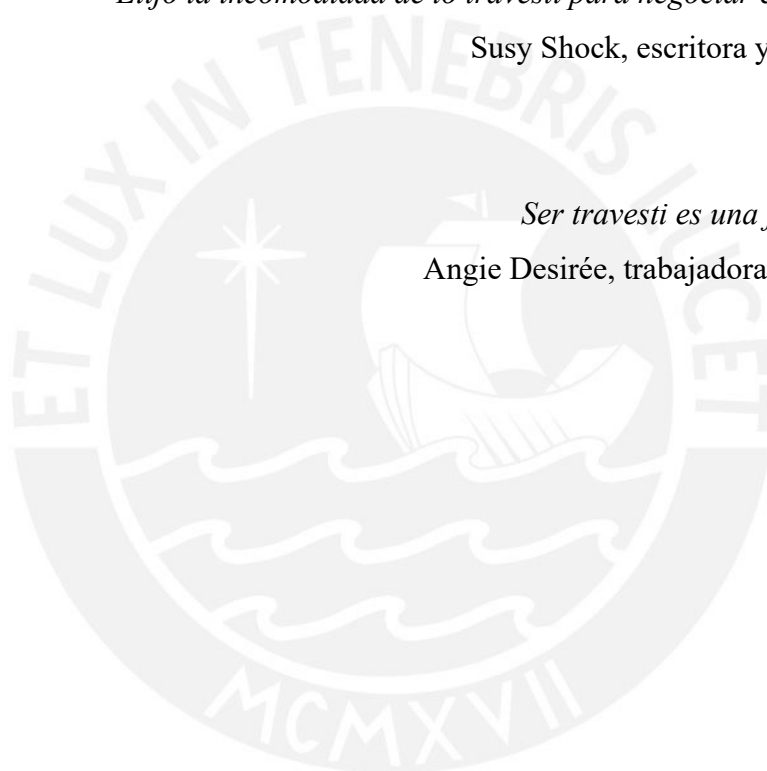


Elijo la incomodidad de lo travesti para negociar con este mundo

Susy Shock, escritora y artista travesti

Ser travesti es una fiesta, mi amor

Angie Desirée, trabajadora sexual travesti



Introducción

Aproximadamente un mes después del fallecimiento del/ de la artista peruano/a y filósofo/a travesti Giuseppe Campuzano en noviembre de 2013,¹ una publicación de la página de Facebook de la editorial limeña Estruendomudo anuncia lo siguiente: “Lanzamiento del libro más traca y fantabuloso: SATURDAY NIGHT THRILLER y otros escritos 1998-2013 de la diosa Giuseppe Campuzano [...] // Don’t you miss it, bitch!” (2013).² Tal *post* era la invitación a un evento que llegó a congregarse a una gran cantidad de amistades de Campuzano que, en una atmósfera de afectividad, asistieron al Centro Cultural de España, para homenajear y celebrar su recuerdo en la presentación de mencionada publicación. En palabras del editor del libro, e investigador y curador de arte, Miguel A. López, uno de los fines de tal publicación era rescatar y enfatizar el aspecto poco difundido de “la escritura de Giuseppe” (2020a), pues, además de la exigua divulgación de unos ensayos y artículos académicos publicados en inglés, la gran vastedad de su obra conocida limitadamente giraba en torno a proyectos artísticos o culturales, intervenciones y performances que rescataban una tradición milenaria del travestismo en el Perú.

La presente tesis inaugura un acercamiento crítico de la obra *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013*,³ con el fin de afirmar su importancia como un objeto de estudio desde la disciplina literaria al prestar mayor atención a su riqueza cultural y artística en términos de sus técnicas de escritura y composición. La otra manera quizás más de sentido común de tomar el libro es como un archivo o catálogo de la obra de Campuzano; sin embargo, no considero que esta sea la única forma, porque el tratamiento de su forma y la heterogeneidad de su contenido posibilitan que esta obra pueda ser leída de múltiples maneras. De hecho, esta publicación recopila una serie de discursos

¹ Con respecto a la relación entre lenguaje y género, a fin de conservar la fricción y subversión del género por parte de las disidencias travestis abordadas en la presente tesis, he optado por un marcador simultáneo de género masculino y femenino al referirme a mencionadas/os sujetos: la/el travesti o las/os travestis. Incluso, esta marca textual puede representar tal fricción. Siguiendo este espíritu por legitimar los marcadores de género y pronombres personales de cada persona, empleo un lenguaje inclusivo no binario cuando me refiero a un conjunto de individuos de manera general (por ejemplo, en el caso de “lxs lectorxs” o “nosotrxs”), con la finalidad de reconocer, a través del lenguaje, la diversidad y disidencia genérica existente en oposición al tradicional uso sexista del masculino como un género no marcado o “neutro” en la lengua española.

² En este contexto, la palabra “traca” es resemantizada políticamente para invertir su sentido peyorativo, pues tradicionalmente ha sido un término usado para denigrar la identidad de género de las personas travestis, transfemeninas o mujeres transgénero en el Perú (Capital 2013; PROMSEX 2016: 34).

³ A partir de aquí, me referiré a la obra como SNT.

literarios, narrativos, fotográficos, ensayísticos, audiovisuales, pictóricos y performativos que abordan el tema del travestismo peruano desde las temáticas del género, la sexualidad, la decolonialidad, los derechos humanos y el arte. Esta heterogeneidad discursiva es articulada por un tratamiento gráfico y material, para producir una convergencia entre la forma y el contenido del libro. Así, ambas dimensiones deben ser consideradas para el análisis del núcleo temático de SNT: la noción y las prácticas travestis de Campuzano.

El valor de estudiar esta obra, desde una óptica literaria, es que va poder visibilizar cómo los significados, valores, narrativas y tensiones de SNT en torno al travestismo de Campuzano son desarrollados de una manera que articula la estética, el lenguaje y la política; en otras palabras, son parte de un tipo de intervención textual. Por esta razón, el fin de esta investigación no es solamente remarcar la trayectoria de Campuzano como un/a activista a favor de una comunidad marginalizada histórica y socialmente,⁴ sino mostrar también que su creación artística y literaria plantean una propuesta innovadora en el campo cultural peruano a partir de una interrelación entre lenguaje, performatividad, género, estética y política.

Si bien SNT no puede ubicarse entre los géneros literarios canónicos, el análisis y la interpretación de la producción escritural de este establece una relación con el campo de la literatura. De hecho, tal investigación contribuye a la inclusión de obras de otras tradiciones, contextos o géneros, como en este caso SNT, a un espacio académico capaz de reconocer su importancia en términos culturales. Además, con respecto a la visión tradicional sobre el carácter literario de un texto, tal obra agrupa una serie de cuentos que merecen ser reivindicados y considerados en espacios de discusión e investigación literarias, pues experimentan de manera novedosa con la relación de forma y contenido para abordar la cuestión del travestismo. El texto mismo de los cuentos transmite las temáticas disidentes del género y la sexualidad, mediante una serie de estrategias textuales y gráficas.

Es más, me intereso por este objeto pues sus cuentos son una clara ruptura con una tradición literaria nacional al presentar una figura de lo travesti, desde su propio lugar de enunciación, como un tipo de filosofía que todxs deberíamos tomar en cuenta. Debido

⁴ En su larga trayectoria como activista y artista, un aporte fundamental de Campuzano fue trasladar la discusión del travestismo a una política identitaria del género, pues, hasta Campuzano, en el Perú, las investigaciones sobre tal colectivo todavía abordaban a mencionadas personas no desde su identidad de género, sino desde un deseo erótico masculino; es decir, eran consideradas como un subgrupo de homosexuales que socialmente se presentaban como mujeres (Cáceres y Rosasco 2000: 97; Ugarteche 1997: 98).

a esta singularidad de la obra de Campuzano, el presente proyecto de investigación estará enfocado principalmente en analizar los componentes de su novedosa narrativa, en lugar de señalar, con detalle, las diferencias evidentes con una tradición local, que paso ahora a reseñar brevemente. En “Lorencita” (1878) de Manuel Atanasio Fuentes, la práctica del travestismo o travestir implica no solamente una sanción social y una tensión de la expresión y presentación del género del personaje protagónico, sino también su muerte narrada con un tono satírico. En “Alienación” (1954) de Julio Ramón Ribeyro, si bien no hay un travestimiento de género directamente, hay un tránsito de una identidad (Roberto) a otra (Boby) caracterizado por cierta feminización del personaje principal, que causa, en sus amistades y familiares, un estado de confusión y una serie de burlas hacia su transición. Sin embargo, la culminación de tal tránsito no implica un reconocimiento de tal identidad, sino una anulación de esta, a través de una muerte enmarcada en un contexto extranjero y bélico: un descentramiento literal y metafórico. En *Los inocentes* (1961) de Oswaldo Reynoso, el personaje de “Manos voladoras” es representado como un motivo de burla desde una mirada masculinista intergeneracional que juzga la expresión de su género. En *No se lo digas a nadie* (1994) de Jaime Bayly, los personajes travestis representan una concentración del miedo y odio irracional, por su subversión del género, de una mirada normativa del género y la sexualidad, por lo que terminan siendo víctimas de burlas y una violencia sin sentido. En *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, la relación eros-tánatos en torno a la promiscuidad y enfermedad de los personajes travestis motiva una atmósfera sepulcral y sobre todo precaria en la novela. En suma, en las obras más representativas sobre el travestismo en una tradición literaria nacional, aquellos personajes son tratados como objetos de burla o seres desprovistos de cualquier agencia, que, muchas veces, terminan muertos por factores que no pueden controlar. En cambio, en SNT, además de un empoderamiento de los personajes travestis a partir de una agencia que les permite burlarse de una normatividad del género, y superponer una visión celebratoria de la vida, hay también una reflexión sobre qué es la identidad, el poder, el significado, el género y la (re)presentación.

En esta tesis busco responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se configura y qué implicancias tiene la experiencia de lectura a la que invita la obra SNT? Por implicancias me refiero a esclarecer cuál es el valor subjetivo, social y político de esta manera de construir el género desde lo travesti que se hace en Campuzano; a su vez, esto supone explorar cuál es la singularidad de este texto. De hecho, esta interrogante es abordada por la/el propia/o Campuzano al referirse al vínculo entre travestismo y (re)presentación que

atraviesa gran parte de su trabajo artístico y pensamiento: “la obra travesti en cualquier [sic] de sus formatos (crónica, plástica, literatura y [...] el arte escénico y tecnológico) es el registro de una performance (el cuerpo, su puesta en escena y el espectador)” (2013: 73). El hecho de que mencionara, en tal reflexión, una obra travesti en cualquier formato, como el literario o escritural también, es lo que precisamente la presente tesis tiene como fin demostrar en el análisis de SNT.

Entonces, la hipótesis que sostengo es que mencionada obra debe leerse como una performance de la noción y práctica del travestismo de Campuzano. Esta propuesta implica renovar la relación entre lectorx y libro a una de participante y objeto estético con el efecto de hacer partícipe a lxs lectorxs de una experiencia fluida y lúdica en la que no hay esencias fijas en cuanto al género o un significado estable en el lenguaje. Esta experiencia es posible gracias al vínculo entre una performatividad de la enunciación y una performatividad de la recepción. Por lo primero me refiero al empleo de un lenguaje capaz de encarnar y realizar sus mismas ideas emitidas, y por lo segundo aludo a una forma de percibir la lectura como una acción participativa e interactiva, pues enfatiza lo corporal, lo lúdico y lo dinámico. La escritura y la composición de SNT son performativas en función de una intervención textual lúdica que nos lleva a lxs lectorxs a travestir nuestro pensamiento para dotarnos convincentemente de una agencia gozosa y cuestionamiento seductor sobre el género, el lenguaje y la política, al grado de sentirnos parte de una comunidad de lectorxs libres de los parámetros de una cisheteronormatividad:⁵ una comunidad con una mirada travesti del mundo.

Esta acción, considerando la forma y el contenido del objeto de estudio, es lograda a través de tres mecanismos principales. El primero está asociado a la figura del autor, no como un origen o garante de la significación, sino como un proceso de construcción y articulación de voces travestis invisibilizadas históricamente; es decir, la manera en la que Campuzano se presenta, mediante su hacer escritural, como un proceso performativo capaz de desestabilizar la ficcionalidad y la representación abstracta de su figura. El

⁵ He decidido emplear la categoría de cisheteronormatividad, en lugar de solamente heteronormatividad, por la siguiente razón: si bien la segunda visibiliza una sociedad regida bajo un sistema de valores y creencias excluyentes que forman parte de una cultura heterosexual a través del binario normativo de hombre/mujer (Warner 1991: 8), la primera da cuenta de una realidad que requiere mayor visibilidad; es decir, una visión hegemónica y normativa de las vivencias de las personas cisgénero. En otras palabras, personas, en oposición a las identidades transgénero, conformes con el género asignado al nacer. Por esta razón, entiendo la cisheteronormatividad como aquella estructura que normaliza sistemáticamente y privilegia materialmente los cuerpos, subjetividades e identidades que más se alinean con las expectativas culturales cisgénero y heterosexuales de mayoritariamente personas blancas (LeMaster y Johnson, citados/as en LeMaster et al 2019: 367).

segundo mecanismo está vinculado con la dimensión paratextual de la obra que incita a lxs lectorxs a un acercamiento lúdico de la propuesta travesti de Campuzano. Esta acción participativa es lograda por la técnica performativa de los paratextos, pues, al subrayar el aspecto físico de la escritura y el componente dinámico de su lectura, invita a lxs lectorxs a conocer interactivamente sobre la temática travesti de la obra. El tercer y último mecanismo tiene que ver con cómo la visión de Campuzano sobre el travestismo es performativa en sí, porque es configurada a partir de las cuatro profesiones travestis tradicionales. Esta reflexión política lleva a lxs lectorxs a aproximarse situada y novedosamente a la cuestión del género.

La metodología empleada en la presente tesis se basa en una entrevista realizada al editor de la obra, Miguel A. López, y en una lectura detenida del objeto de estudio y un análisis detallado de su forma y fondo, es decir, desde su dimensión material hasta conceptual. Por un lado, la entrevista a López enriquecerá mi estudio de la obra al darme a conocer los procesos sociales detrás de la producción del texto, pues ello ayudará a comprender cómo la composición y el diseño de la obra poseen un estrecho vínculo con un conjunto de voces disidentes del género, enmarcadas en la noción y práctica del travestismo de Campuzano. Por otro lado, la justificación del *close reading* parte de la riqueza artística y material de SNT, y me permitirá sostener mi hipótesis central sobre una lectura del tipo performativa. Por este motivo, me pregunto por las estrategias textuales del libro, el porqué de su empleo, qué significados ponen en tensión o más bien refuerzan, cuál es su impacto estético y cuál es la expectativa que buscan sobre la transmisión del travestismo de Campuzano. Asimismo, mi análisis detallado del contenido y la forma comprende la interpretación de ciertos fragmentos literarios, ensayísticos y de prosa académica, así como aspectos gráficos, fotografías o piezas artísticas digitalizadas que considero relevantes para la presente investigación. Esta selección me ayudará a explorar el carácter heterogéneo, pero convergente, de la obra.

En relación con el marco teórico, recurro a una serie de enfoques epistemológicos que me permitirán desarrollar los dos conceptos clave que surcan mi investigación: travesti (travestismo) y performance. Por una parte, la concepción de travesti de Campuzano, que no es explícita en la obra, puede aproximarse como aquel sujeto que es asignado el género masculino en el momento de su nacimiento, pero que transgrede y subvierte tal imposición, además de ciertas normas de género, a fin de transitar en el

espectro de la femineidad. Desde un diálogo con los estudios trans⁶ y *queer*, esta concepción sobre el travestismo implica un carácter procesual del acto de trascender el género impuesto o las normas y conductas asignadas (Stryker 2017: 1), y un aspecto subversivo como la inestabilidad y crisis del género mismo al posicionarse como una apertura de una visión binaria naturalizada (Garber 1993: 11-13; Sifuentes-Jáuregui 2002: 4). Esta concepción, que coincide con la del académico Cornejo sobre un/a sujeto travesti peruano/a (2019: 457) y que profundizaré en mis siguientes capítulos, me resulta de gran utilidad para analizar ese carácter transicional y subversivo de la presentación de la figura travesti autorial de Campuzano y cómo, mediante las técnicas escriturales, es transmitida y con qué fines políticos y estéticos a lo largo de la obra.

Por otra parte, considerando las variadas acepciones del término performance, recurro a un diálogo con los estudios de género, la filosofía del lenguaje, los estudios teatrales y de escritura creativa para emplear esta categoría en dos niveles: el motor poético de SNT es la fuerza transgresora y fluida del travestismo de Campuzano como una performance del género (I), que es transversal a lo largo del texto y motiva una cuestión performativa en un nivel de enunciación y recepción (II). En el primer nivel, empleo la noción de performance/ performatividad de Judith Butler con respecto a la temática del libro que gira en torno a la noción y prácticas travestis de Campuzano. Según la pensadora feminista, el género es performativo, pues no posee ninguna esencia ni origen fijo, ya que es construido a través de una repetición ritualizada de una serie de actos, prácticas y gestos que cimientan la ilusión de una ontología o esencia de la femineidad o masculinidad (2016: 17-18, 85, 274; 1988: 520-522). Sin embargo, la promesa de la teoría de Butler, en términos políticos, es cuando puede evidenciarse y subvertirse el carácter performativo del género, para así trascender las imposiciones y convenciones de este a través de hacer una performance (2016: 284; Soley-Beltrán y Sabsay 2012: 15-16). En ese sentido, tal categoría me permite comprender la temática de SNT, el travestismo de Campuzano, como una performance del género, al evidenciar la ausencia de una fijeza o esencia de este, a través de una exploración y juego tanto con femineidades hegemónicas como femineidades subversivas: el género no es, se hace.

⁶ Si bien en ciertos círculos anglosajones es también común el término *trans** para referirse a todo ese conjunto de experiencias e identidades que trascienden el género asignado o las normas de género impuestas, he preferido usar el término *trans* como una abreviatura del término transgénero o transgeneridad en su sentido de denominación general, porque es más conocida y aceptada en el contexto latinoamericano. Para una mayor revisión de esta cuestión terminológica, consultar el artículo "Introduction: Trans-, Trans or Transgender?" (2008) de Stryker et al.

En un segundo nivel, establezco un diálogo entre la filosofía del lenguaje, los estudios teatrales y la escritura creativa para explorar una performatividad de la enunciación y una de la recepción. Primero, la categoría de discursos performativos de John Austin me permite comprender el uso del lenguaje en SNT. El filósofo estadounidense acuña el término performatividad para agrupar aquellos discursos, principalmente orales, que, a la vez de enunciarse, ya están realizando alguna acción de manera simultánea en cuanto a su concepto (1962: 6; Butler 1997: 43). Considerando aquella formulación, postulo que los lenguajes de SNT son performativos, pues no podríamos hablar de una representación del travestismo de Campuzano sino de una presentación de tal. A través de las fotografías, videos o el mismo contenido escrito, el libro juega con intentar encarnar o producir sus propias ideas enunciadas y asociadas a aquel travestismo transgresor de Campuzano. Así, el lenguaje travesti del libro, desde el sentido de Austin, puede ser considerado como una enunciación performativa.

Segundo, la noción de performatividad de la recepción puede constituirse a partir de las postulaciones de Elin Diamond (estudios teatrales) y John Hall (escritura creativa). Establezco el diálogo entre la concepción de Diamond sobre la performance como un hacer (*doing*) y un acto realizado (*a thing done*) (1996: 1) con la visión igualmente simultánea de la dimensión física y dinámica de la escritura y lectura, respectivamente, como parte de la propuesta de Hall sobre una *Performance Writing*, en la que el libro es percibido como un objeto estético por un tratamiento llamativo e interactivo de su materialidad (2013: 356, 358; 2018: 14-15). Desde este acercamiento, entablo la relación simultánea entre hacer/lectura/agencia de lx lectorx y acto realizado/escritura/objeto estético para configurar así la experiencia de una recepción performativa que invita la obra SNT, tal como anteriormente he ido adelantando a través de la noción de una lectura performativa.

En suma, esta división en dos niveles de performance/performatividad empleada en mi tesis responde sobre todo a una intención analítica, pues tanto la composición de la SNT como sus implicancias pueden ser condensadas en esa experiencia estética que comprende el término performance desde su sentido intervencionista, artístico y efímero. Tal experiencia posibilita que el contenido, la forma y la recepción de la obra puedan ser considerados como una triada performática que invitan a lx lectorx a ser intervenidx por el travestismo de Campuzano de una manera cuestionadora, pero también lúdica. Lxs lectorxs son puestxs así en una nueva posición subjetiva y colectiva gracias a una mirada travesti que le permite deconstruir su visión en torno al género y al lenguaje. Dicho de

otra manera, en SNT, la noción de travestismo de Campuzano implica finalmente una acción performativa: el travestismo deviene en travestimiento en el sentido de que, en la experiencia misma de lectura, nuestra visión del mundo va siendo travestida para alcanzar aquella mirada lúdica, subversiva, transicional, agente y situada del/de la sujeto travesti de SNT.

La presente tesis está estructurada en tres capítulos. En el primero, afirmo que, en SNT, la noción tradicional de autor es travestida para construir una figura autoficcional de Campuzano como un performer articulador de una variedad de voces y experiencias travestis. En lugar de una posición de autorx como figura estable del origen del significado, aquí la obra constituye performativamente una figura de Campuzano que subvierte tal sentido en términos de (re)presentación: sus prácticas travestis son presentadas de tal forma que lo original es revelado como una copia de la copia a partir de tres dimensiones de aquella figura. En primer lugar, el cuerpo de Campuzano es construido, desde una mirada travesti, como un locus agente en contraposición de un discurso dominante patologizador y tanático, a través de una convergencia entre un erotismo y sacralidad de su corporalidad travesti. En segundo lugar, la imagen estética de Campuzano conjuga un diálogo entre la influencia extranjera de una sensibilidad *camp* con la recuperación de tradiciones y valores artísticos locales con el fin de lograr un mestizaje de un travestismo ‘chicha’ o *cholopink-mix* soda limón. En tercer lugar, su enunciación lingüística plantea un discurso heterogéneo caracterizado por cuestionar todo régimen binario enmarcado en el paradigma originalidad/copia, para encarnar una retórica travesti transicional y subversiva.

En el segundo, sustento que la técnica de los paratextos de SNT permite orientar lúdicamente a lxs lectorxs sobre la noción y la práctica travesti de Campuzano desde una primera aproximación a la obra que puede ser interpretada como un ejercicio por travestir a lxs lectorxs. Esta particular lectura funciona performativamente en términos de una recepción que involucra la participación activa de lxs propixs lectorxs en su acercamiento interactivo a tal libro o, mejor dicho, objeto estético a partir de elementos que caracterizan la propuesta travesti de Campuzano. Por una parte, un grupo de paratextos resaltan la materialidad y la dimensión física de la obra como si fuese un objeto que, por su composición, diseño y atractivo visual, invita a una experiencia multisensorial y al manipularlo, palparlo o sentirlo. Esta experiencia es percibida como parte de una espectacularización de la propuesta travesti de Campuzano. Por otra parte, un distinto conjunto de paratextos apelan a la agencia de lxs lectorxs al subrayar un tipo de retórica

travesti caracterizada por su fluidez y sugerencia; la lectura misma es percibida sobre todo como un proceso participativo capaz de cuestionar la acción misma de leer.

En el tercero, sostengo que la propia reflexión de Campuzano sobre su noción y prácticas travestis posee un carácter performativo, porque tal visión no es erigida desde categorías o nociones abstractas, sino desde las actividades laborales tradicionales a las que fueron relegadas históricamente las personas travestis. Entonces, este pensamiento posibilita que lxs lectorxs puedan acceder innovadoramente a una visión situada y política del género, a partir de una reivindicación de los cuatro quehaceres travestis ubicados como ejes principales de la estructura interna de SNT. Primero, la sección de la peluquera experimenta con el lenguaje y una serie de discursos distantes de una escritura normada como parte de una enunciación travesti disidente. Segundo, la de la chamana es erigida como una fuente paliativa y una promesa política por el bien común de una comunidad. Tercero, la de la trabajadora sexual es una apuesta por una lucha contra la violencia sistemática cometida en la que las personas travestis se reapropian de las calles y de sus cuerpos como sujetos agentes de su deseo. Cuarto, la de la costurera implica unir y trazar una genealogía colectiva de las distintas voces travestis que construyeron sus propios saberes, desde los espacios periféricos asignados socialmente, en pos de revisar un nuevo sentido de comunidad nacional.

Capítulo 1

Un travestismo autorial: la construcción performativa de Campuzano

En este primer capítulo, desarrollo la siguiente pregunta: ¿qué tipo de autorx es construido en SNT? Argumento que la figura autorial de Giuseppe Campuzano es erigida no como una garante o punto final del significado, sino como una articuladora de voces travestis que pone en tensión la ficcionalidad del libro y la (re)presentación del género. Este carácter procesual y dinámico de la presentación de la figura de Campuzano, en esta obra, sostiene la hipótesis central de esta tesis con respecto al vínculo propuesto entre escritura, lectura y performance. Se trata de una construcción performativa que pone en tensión aquel tipo de autor a un nivel de (re)presentación y autoficcionalidad.

En SNT, la noción de la autoría es compleja por la tensión entre la figura y la persona empírica de Giuseppe Campuzano. A lo largo de la obra, Campuzano es construido/a como protagonista y voz de sus escritos, pero también es presentado/a como autor/a de la obra. Esta doble naturaleza tiene resonancias con el núcleo de la autoficción, por la coincidencia identitaria entre personaje, autor y narrador (Toro 2017: 13). Tal mecanismo autoficcional provoca una ambigüedad en el momento de la interpretación, ya que el autor deviene en “el objeto y el sujeto de la historia” (Manrique, citado en Toro 2017: 14), por lo que es posible dos maneras de leer tal presentación. En el caso de SNT, este juego con la figura y la persona empírica enfatiza la posición de Campuzano no solo como parte central del contenido, sino como un sitio de enunciación autorial. Es decir, SNT es el espacio en el cual figura y persona empírica confluyen en una fricción tal que impacta en la ficcionalidad y el género discursivo de la obra: ¿cuál es su vínculo con la persona de carne y hueso? ¿Cuál es el límite entre la ficción y la no-ficción? De hecho, estos puntos de indeterminación producidos por aquel mecanismo autoficcional conducen a que la mencionada dimensión autorial no sea garante del significado. ¿Cuál es el fin de enfatizar tal mecanismo? ¿Cuál es su vínculo con la noción de travestismo de Campuzano? ¿Cómo pueden ser percibidas, entonces, su lectura y escritura a partir de tal acercamiento?

Las respuestas a estas interrogantes están estrechamente asociadas con la producción de la obra. Si bien Campuzano es presentado/a como el autor/a, la concepción de este proyecto nace por un deseo de Miguel A. López, editor de SNT y amigo cercano de este/a, en compartir los escritos del/ de la artista y activista. Así, este fue concretándose gradualmente tanto por el intercambio generoso de Campuzano sobre su propio material

como por la vasta colaboración de amistades cercanas y del mundo artístico y activista nacional que contribuyeron a que tal libro fuese publicado lo más pronto posible, debido al estado degenerativo de salud de Campuzano durante el 2013 (López 2020b). Si esta es la historia de la producción de *SNT*, ¿qué implica para la función autorial? Desde un primer acercamiento a la portada del libro, no hay un elemento que explicita la edición del material, pues el nombre de Giuseppe Campuzano junto al título indicaría una relación convencional entre autorx y libro. Incluso, en caso de omitir la introducción, cualquier lectorx podría asumir tal relación, aunque esta empieza a complicarse cuando la temática del libro va revelándose: no es un libro sobre Campuzano en sí sino sobre su noción del travestismo y sus prácticas travestis. Esta cuestión implica efectivamente un protagonismo de Campuzano como figura, pero también aborda una serie de voces y narrativas que son condensadas en esta, por lo que Campuzano puede leerse como un/a articulador/a de aquellas experiencias travestis. Esta noción colectiva, además de ser reforzada por el apoyo grupal y afectivo en la producción y publicación de la obra, coincide con un sentimiento de comunidad señalado por López en el sentido de que “Giuseppe nunca estuvo sola, nunca fue un solo travesti, era un conjunto de travestis, mariconas maravillosas [...] era parte de toda una comunidad de personas con las cuales había crecido, creado, salido y fiestado” (2020b). Aquel sentido colectivo es trasladado a la dimensión autorial a través de la presentación autoficcional de Campuzano que se construye a lo largo de *SNT*.

En relación con la hipótesis de la presente tesis, este mecanismo autoficcional le da al/ a la autor/a la posición de performer. Desde los estudios teatrales, lx performer es percibidx como unx sujeto que puede desdoblarse en una multiplicidad de yoes sin dejar de lado sus fricciones y propias contradicciones durante su intervención (Diamond 1996: 3; Gómez-Peña 2005: 218). Es decir, lx performer condensa en sí mismx una serie de identidades o devenires según su propuesta artística en ejecución. Este carácter heterogéneo posee resonancias con la figura canalizadora de Campuzano y, en la dimensión autorial, incluso la escritura puede vincularse con una cuestión performativa. Aquí podríamos recordar lo señalado por Barthes sobre el nacimiento de la figura del autor en el siglo XX; es construido desde su texto en la acción misma de su enunciación como un acto performativo “en el que la enunciación no tiene más contenido [...] que el acto por el cual ella misma se profiere [...] [en] un campo [...] que [...] no tiene más origen que el mismo lenguaje” (1994: 68-69). Campuzano es un ejemplo de tal propuesta, pues su presentación como un/a performer condensador/a de voces travestis es revelada

únicamente a partir del encuentro y participación de lxs lectorxs en este juego sobre la dimensión autoficcional de la obra, en la que el acto de lectura se asemeja a la efímera acción de una intervención estética, o performance.

Entonces, en el presente capítulo, propongo que lx tradicional autorx, como una figura estable del significado, es travestidx en SNT para presentar un/a performer articulador/a de una serie de voces y experiencias travestis.⁷ A través de un mecanismo autoficcional, esta construcción de la figura de Campuzano cuestiona la garantía de todo significado a partir de tres dimensiones en la que es constituida. Primeramente, el cuerpo de Campuzano es presentado como una convergencia entre erotismo y sacralidad, con el fin de exponer una agencia sobre una corporalidad históricamente negada y violentada. Segundamente, la estética de Campuzano es producida tanto por un mestizaje artístico urbano y andino como por la influencia extranjera de una sensibilidad *camp*, a fin de erigirse como un collage de un travestismo peruano *cholo-pink-mix* soda limón, o ‘chicha’. Finalmente, la enunciación lingüística de Campuzano subvierte todo régimen binario enmarcado en el paradigma originalidad/copia, con el fin de expresar una retórica travesti a través de una confluencia entre forma y contenido.

1.1 Repensando una corporalidad travesti

El cuerpo es una de las dimensiones en las que la figura travesti de Campuzano es presentada en SNT. Por esta razón, analizo, en este subcapítulo, cómo esta corporalidad es enunciada a partir de una convergencia entre un aspecto erótico y otro sagrado con la finalidad de evidenciar una agencia desde el propio cuerpo. Así, tal estrategia es una reapropiación de un cuerpo travesti contra una visión estigmatizante y patologizadora de este.

En general, la concepción del cuerpo trans ha sido formulada históricamente desde una mirada patológica y estigmatizante para excluir, negar y violentar a sujetos que reaccionaban contra las normas convencionales del género en pos de su identidad. Como argumentan Zimman y Hall, la cuestión de la corporalidad ha ocupado un rol central en ciertas comunidades disidentes del género que se involucran en prácticas transformativas para marcar una diferencia física del género asignado (2010: 166). Los primeros discursos dominantes sobre tal fenómeno han partido desde el campo de la ciencia, la medicina y la psiquiatría, con una visión patologizante y punitiva desde un orden normativo de sexo/

⁷ Con respecto al uso del verbo “travestir” en la presente tesis, este no necesariamente es empleado según su sentido literal sino uno simbólico, asociado a la acción de devenir en algo o alguien momentáneamente.

género (Martínez-Guzmán y Montenegro 2011: 10; Serret 2009: 91-93). Tal situación implica que el cuerpo de las personas trans ha sido pensado predominante y negativamente como una figura amenazante, según Vidal-Ortiz, a una “estructura binaria de sexo/género” (2014: 113). Estas corporalidades trans, debido a tal ruptura con expectativas culturales en torno al género, pueden ser percibidas como “molestas” o transgresoras, lo que, de acuerdo a la estructura social correspondiente, podría garantizar una sanción social a dichos cuerpos (Zambrini 2008: 125) hasta desencadenar en actos de violencia contra las personas trans o travestis.⁸

Desde una mirada cisheteronormativa, el cuerpo travesti, en el caso peruano, ha sido predominantemente percibido a través de una mirada erótica-tanática, llevando a una hipersexualización y estigmatización agresiva. En una sociedad como la peruana, el imaginario social las limita a una hipersexualización o fetichización sexual, y se las asocia a una alteración del orden público. La imagen de los cuerpos de las personas travestis ha sido pensada, reproducida y difundida en el imaginario local por una cisheteronormatividad estructural que no ha considerado cómo las voces travestis se reapropian de dichos modelos para repensar sus corporalidades ellas mismas.

En el caso de SNT, la figura de Campuzano se contrapone a una idea preconcebida o imaginario que lx lectorx promedio pueda tener sobre la/el travesti, pues es presentada bajo una confluencia entre una dimensión erótica y sagrada. Como pasará ahora a analizar, el aspecto erótico subvierte la cosificación del cuerpo travesti hipersexualizado a través de una agencia irreverente que superpone una marca de violencia tanática, mientras que, desde otra arista, un carácter sagrado legitima al cuerpo travesti con un sentido ritualista a fin de presentarlo como heredero de una continuidad y tradición mestiza.

⁸ Por ejemplo, el travestimiento identitario de Roberto a Bobby, el personaje protagónico en “Alienación”, es sancionado corporalmente: “Bobby no sufrió [...] la primera ráfaga le voló el casco y su cabeza fue a caer en una acequia, con todo el pelo pintado revuelto hacia abajo” (Ribeyro 2019: 626-626).



Fig. 1. *Las dos Fridas – Sangre / Semen – Línea de vida* (2013) de Germain Machuca, por Claudia Alva, p. 243.

En primer lugar, el cuerpo travesti de la figura de Campuzano descompone un imaginario de muerte y deshumanización, a partir de dos mecanismos enfocados en un erotismo vital y sensual. Se posiciona directamente contra una visión mortífera y puede leerse como un locus que condensa un sentido de continuidad y colectividad. La fig. 1 ilustra tal caso, pues es el registro de la última performance de Campuzano al lado de su íntimo amigo Germain Machuca, artista y performer, en la que encarnan la pintura *Las dos Fridas* (1939) de la artista mexicana Frida Kahlo. Este registro fotográfico pone en tensión, según el investigador Martín Jaime, las relaciones de salud/enfermedad y masculinidad/femineidad a través de sus propios cuerpos semidescubiertos y en una silla de ruedas, que era utilizada por Campuzano debido a su esclerosis lateral amiotrófica (2019: 81). Una enfermedad degenerativa o un cuerpo enfermo es convertida en un arma estética, de modo que se vuelve un lugar de enunciación contra un aparato heteronormativo que las/os quiere muertas/os. El hecho de que Campuzano y Machuca no estén unidas/os solo por las manos sino por un hilo rojo, cual arteria que conecta sus corazones atravesados por una espada, aludiría a un cuerpo en común, en el que la

enfermedad es burlada por una línea de vida, como lo indica el nombre de la performance, que continuará fluyendo, pues, a diferencia de la pintura de Kahlo, aquí el “desdoblamiento” es más bien una resistencia de un cuerpo colectivo. Además, el carácter travesti de este cuerpo es reforzado por la cuestión del género en el sentido de que el tránsito por el espectro de la femineidad no es necesariamente a un modelo hegemónico, pues “some bodies cannot simply cross from A to B, some bodies recognize and live with inherent instability and identity” (Halberstam, citado por Hines 2006: 51). La fig. 1 desestabiliza irreverentemente aquel imaginario sobre el espectro de la muerte o la enfermedad que estigmatiza a las personas travestis como infecciosas o peligrosas (Cutuli 2012: 171), porque el cuerpo de la figura de Campuzano es presentado no como un foco infeccioso moribundo sino como un tránsito de vida o una continuidad travesti.⁹

Continuando con este carácter irreverente, otra dimensión erótica es manifestada en el empleo del cuerpo de la figura de Campuzano desde una agencia travesti. Este tratamiento de la corporalidad desde una autoenunciación travesti sucede en el cuento “Miluzca”, cuya trama gira en torno al ejercicio prostibulario travesti, en donde el núcleo narrativo es la muerte, el velorio y entierro de una trabajadora sexual llamada Miluzca. En este relato, la violencia es el motor narrativo, ya que, a causa del asesinato de la protagonista por uno de sus clientes, la historia es articulada desde la muerte de la travesti:

El Cliente se ha quitado la ropa solo [...] Me pongo en cuatro sobre el catre [...] intento mirar por las ventanas cuando me grita: ¡voltéate!, me mira por primera vez a los ojos y me penetra un cuchillo entre las tetas partiéndome hacia [*sic*] abajo (Campuzano 2013: 29).

Este fragmento está ubicado textualmente en la parte central del relato (el tercer apartado de cinco), por lo que aquella impronta violenta contra el cuerpo travesti es reforzada por la estructura del texto. No obstante, la centralidad de esta lógica tanática no posee el fin de reproducir un imaginario en torno a la cosificación y eliminación del cuerpo travesti sino más bien desmontarla a través de la irreverencia y trascendencia de la protagonista.

⁹ Acá podemos notar el contraste de la imagen de un cuerpo travesti enfermo entre *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin y SNT. En la primera, una atmósfera mortífera atraviesa toda la narrativa en la que una enfermedad infecciosa va terminando con la vida de los personajes, principalmente travestis, sin esperanza alguna: “En ningún momento el enfermo deja de saber que no tiene escapatoria. Yo [el/la protagonista travesti] me encargo, además, de que no abriguen falsas esperanzas. Cuando creen que se van a recuperar, tengo que hacerles entender que la enfermedad es igual para todos” (Bellatin 2015: 49). En cambio, en SNT, como he podido demostrar, el cuerpo enfermo de Campuzano subvierte una lógica tanatopolítica en favor de una lucha por las vidas y los cuerpos travestis.

De hecho, el circuito *post-mortem* de Miluzca es narrado por ella misma con una verborrea insolente como si su muerte no hubiese sido un punto final, sino más bien un acto que le permitió seguir viviendo a través de un legado travesti colectivo:¹⁰ “Me han convertido en un símbolo: la Magdalena victoriosa que bautizará hasta una asociación. Mira velándome a la Susy, esta semana vendí más periódicos que ella y a eso no está acostumbrada” (Campuzano 2013: 29). Con esta herencia materializada en una asociación y un reconocimiento público es que el cuerpo travesti de la protagonista no es un dígito más de una violencia sistemática, sino que tal asesinato es subvertido con el fin de que la muerte pueda devenir en vida, en oralidad, en texto, en materialidad.

Además, esta alusión a una continuidad es sumada a un sentido de colectividad y agencia travesti que provoca el cuerpo de la protagonista:

Me tuvieron varios días en el mortuorio hasta que Las Adeptas cansadas me sacaron por su cuenta. La Pepa dio el ejemplo poniendo todo su jornal y entonces todas dieron, hasta Las Ambulantes se portaron con el café para el velorio [...] Ya cuando alcanzó para el nicho llamaron a la Susy y la Susy también se portó (Campuzano 2013: 29).

Efectivamente, son las propias travestis, las Colegas, antes que los dos hijos, padres y hermanos de Miluzca (Campuzano 2013: 27), quienes son llamadas a actuar por su compañera y amiga. Estas reacciones, originadas por la desatención del cuerpo o cadáver de Miluzca por parte de las autoridades, pueden leerse también bajo un sentimiento de comunidad, que, según Cornejo a partir del caso de una narrativa travesti, funciona como un requisito para la supervivencia de los grupos sociales más excluidos (2014: 260). Mientras que una lógica tanática pueda ser el motor de la historia, el cuerpo de Miluzca, contra el cual es ejercido tal violencia deshumanizante y objetivadora, es más bien el catalizador de un legado y comunidad travesti que desmantelan tal lógica en pos de una agencia por vivir y trascender, pues, como ilustra el epígrafe del cuento, “Las putas, unidas, jamás serán vencidas” (Campuzano 2013: 26).¹¹

¹⁰ El análisis de aquel y otros recursos lingüísticos serán desarrollados en el subcapítulo 1.3.

¹¹ Esta superposición de la vida sobre la muerte en la narrativa travesti de SNT se distancia de una tradición en la que una lógica tanática es la que impera: en “Lorenzita” (1878) de Manuel Atanasio Fuentes, al revelarse que el personaje principal se había travestido, su agresor “levantando un garrote que le servía de apoyo, arrimó tal tunda á [*sic*] la supuesta mujer que la echó por tierra medio muerta” (1974: 63). De este modo, esta práctica travesti desencadena una sanción reflejada en una violencia de tal grado que lleva a la muerte al personaje principal. Mientras que en SNT el asesinato de Miluzca posibilita una subversión de tal lógica, en “Lorenzita”, el asesinato del protagonista es avalado y presentado como una lección por parte de un sistema que legitima esta violencia y asesinato.

En línea con esta erotización del cuerpo travesti de Campuzano, el otro mecanismo responde contra una cosificación de este, pues presenta una sensualidad provocadora desde una mirada travesti. En otras palabras, la figura de Campuzano no deviene en un objeto de deseo sino que es un agente que desea, seduce y provoca desde un control y placer de su corporalidad, pues el travestismo es aquel “cuerpo testarudo que se da la libertad y decide su estética y su sexualidad” (Campuzano 2013: 89). Considerando nuevamente el relato “Miluzca”, el cuerpo de la protagonista trastoca una visión objetivadora gracias a una “sensualización” por parte de la misma travesti, quien narra lo siguiente:

permanezco calata, por primera vez sobre una camilla [...] Unos guantes me manosean, nunca había visto un hombre mirándome así, como si no me hallara. Éstos llegan aún más profundo que mi último cliente: aflojan mis músculos, desordenan mis órganos, tiran casi todo [...] Me dejan por todas partes [...] llena de tantas primeras veces (Campuzano 2013: 29).

Debido a la reflexión de Miluzca, esta escena de la morgue, en la que el cuerpo de la protagonista es examinado y manipulado cual objeto sin vida, posee otro tipo de resonancia alejada de un discurso científico, porque aquel cuerpo supuestamente inerte, con huellas de una violencia ejercida, contrapone esta mirada médica por una en la que el placer o la fuerza sensual atraviesa los órganos y la piel de la protagonista. Esta atmósfera de un examen médico-forense es erotizada por Miluzca, quien compara tales acciones sobre su cuerpo travesti con lo que era su cotidianeidad: el ejercicio prostibulario. Por ello, estas referencias a una escena carnal constituyen elementos de una energía erótica y pulsional que fluye y corre a unir el cuerpo fragmentado de la protagonista, luego de ser inspeccionado o, en palabras de Miluzca, “manoseado”.¹²

Esta agencia por una sensualidad travesti del cuerpo de Campuzano también es presentada como una reapropiación del imaginario dominante erótico-tanático a partir de un giro de objeto a sujeto bajo la figura de una *femme fatale* o *travesti fatale*. Este tránsito implica una transgresión de la lógica que reduce el cuerpo travesti tanto a una

¹² Esta escena de una erotización de una inspección médica a un cuerpo travesti contrasta notablemente con un relato que forma parte de una tradición literaria peruana: en “Lorenzita”, el cuerpo del personaje principal es imaginado como un objeto de estudio interesante para un examen científico sin tomar en cuenta su voz o subjetividad: “Creyó el Protomedicado que si era posible introducir una vela encendida en el interior de Lorenzito podría estudiarse cómodamente la organización de las entrañas sin necesidad de escalpelos [...] si esa introducción era posible, podría aprovecharse al individuo para faro; pero protomedicado y ayuntamiento desistieron de sus proyectos” (Fuentes 1974: 58-59). En realidad, este examen es parte de una satirización de mencionada corporalidad que es percibida como singular o rara para la época del siglo XIX, por lo que su admiración radica en una óptica médica que busca desentrañar tal cuerpo, tal objeto de análisis.

fetichización como a una amenaza de una estructura normativa del género, pues Campuzano juega con esa relación entre sensualidad y peligro con el fin de constituirse como una figura empoderada de su propia corporalidad.¹³ Aquel vínculo entre ambas dimensiones posee resonancias con la imagen de una *femme fatale* caracterizada tradicionalmente por una belleza turbia, voluptuosa y seductora, además de poseer una capacidad de dominio y manipulación, y una sexualidad fuerte que la convierten en una mujer de temer para la mirada masculina finisecular que concibe inicialmente a tal femineidad (Bornay 1998: 114-115).



Fig. 2. *Giucamp* (2000) de Giuseppe Campuzano, por César Delgado Wixan, p. 28.

En SNT, esta posible noción de una *travesti fatale* puede ser observada en el tratamiento del cuerpo en las imágenes que forman parte de los cuentos “Miluzca” y “Cuaterna, Trinitas y Una”. De hecho, estas imágenes no solamente acompañan a las historias sino que son parte de las mismas; es decir, estos cuentos y otros más de SNT cuentan con fotografías que ilustran escenas o retratos de las protagonistas travestis de tales historias, encarnadas por Giuseppe Campuzano en diferentes devenires travestis, lo que posibilita una tensión autoficcional y performativa de las historias.¹⁴ En la fig. 2, la fotografía de Campuzano como el personaje Miluzca materializa ese arquetipo de *femme fatale* o *travesti fatale* a través de una fuerza seductora lograda gracias a la estética y el gesto facial del/de la protagonista del relato.

¹³ En contraste, la novela *No se lo digas a nadie* (1994) de Jaimy Bayly reproduce tal lógica de sensualidad (fetichización) y peligro (violencia) en la que está inmersas/os los/as personajes travestis que aparecen en la obra, pues son víctimas de ataques por un grupo conocido como “los matcabros” (Bayly 2018: 250, 254).

¹⁴ Esta cuestión autoficcional de aquel cuento y los demás de SNT será analizada con mayor énfasis en el subcapítulo 1.3.

De manera similar, en la fig. 3, Campuzano deviene en el personaje Pietà del relato “Cuaterna, Trinitas y Una” como parte de una presentación paródica de la imagen de una *travesti fatale*. En sí, esta cuestión lúdica caracteriza este cuento en el que Pietà, junto a otras amigas travestis, salen a divertirse en una madrugada limeña mientras van conociendo a otros personajes y registrando aquellos momentos con una cámara fotográfica. Uno de esos momentos precisamente es la fig. 3 en la que Pietà seduce de espaldas al lente de la cámara mientras se apoya en la parte trasera de un auto con unos letreros de “SE VENDE”. Esta imagen funciona como un doble trastocamiento del imaginario cosificador expuesto, pues no solamente Pietà manifiesta una agencia a partir de la sensualidad de su cuerpo, sino que también hay un componente de humor sobre este capital erótico de la protagonista que otorga un tono paródico a su propia sensualidad. De esta forma, aquella noción de sensualidad y peligro es reapropiado a través del cuerpo de Campuzano para posicionar su agencia desde una doble subversión.



Fig. 3. *Giucamp* (s/f) de Giuseppe Campuzano, por fotógrafo desconocido, p. 52.

En relación con esta dimensión erótica, el tratamiento del cuerpo travesti de la figura de Campuzano está constituido por dos mecanismos enfocados en una pulsión de vida que apela a una trascendencia corporal y un sentimiento de cuerpo colectivo, y en una pulsión de sensualidad en la que placer y deseo dotan de un carácter subjetivo a Campuzano en lugar de ser leída como objeto de deseo. Ambos mecanismos eróticos

permiten constituir a la corporalidad travesti de Campuzano como un lugar de resistencia contra ideologías y miradas dominantes que fetichizaban y violentaban tales cuerpos al encontrarlos como amenazas potenciales a una estructura cisheteronormativa.

En segundo lugar, la otra dimensión en la que es presentada el cuerpo travesti de Campuzano tiene que ver con un carácter sagrado que legitima tal corporalidad ante aquel imaginario que la deshumaniza e infravalora dentro de una estructura social cisheteronormativa. Aquella dimensión la remapea como heredera de una historia mestiza nacional con el fin de rescatar aquel arquetipo en el que “el cuerpo travestido aparece como mediando entre los mundos natural y supranatural” (Campuzano 2013: 132). Este rol puede rastrearse hasta aquellos sacerdotes andinos que, marcados corporalmente por el travestismo, participaban en instituciones religiosas del Tawantisuyo, por lo que disfrutaban de cierto estatus en tal sociedad hasta que, con la llegada de los primeros españoles, fueron relegados y excluidos de todo privilegio por introducir “una crisis [de género] dentro del paradigma patriarcal español” (Horswell 2013: 15, 168). Con ese afán genealógico, el cuerpo travesti de Campuzano es dotado de un carácter sagrado mediante una cohesión con una tradición ritualista andina prehispánica y un devenir sincrético religioso cristiano.



Fig. 4. *Cortapelo* (2006) de Giuseppe Campuzano, por Paul Apaza y Miguel Coaquira, p. 103.

Primero, el cuerpo de la figura de Campuzano es parte de una práctica ritualista en la que recobra una agencia histórica a través de una transformación de su cabello. Este elemento, al ser una extensión del cuerpo, condensa ciertos códigos visibles que le facilitan articularse como un signo de identidad, por lo que es posible plantearse la siguiente pregunta: “¿Será que al intervenir nuestro cabello, intervenimos también nuestra identidad?” (Alvarez 2018: 39). Esta interrogante formulada por Alvarez puede funcionar para abordar la intervención de tal elemento en la presentación de la corporalidad travesti de Campuzano a partir de una actividad ritualista asociada a un corte de cabello. Esta acción de carácter sagrado es enunciada por Campuzano en SNT al reflexionar sobre una coreografía que realizó en la inauguración del *Museo Travesti del Perú* en 2006 en la ciudad de Arequipa, al sur de Perú:

La llamé *Cortapelo* –similar al bautismo en el contexto andino– y exploraba la relación de lo travesti y lo sagrado... La importancia del cabello como identidad, profesión (la peluquería), y como sacrificio a la deidad... Una coreografía acompañada del *wititi*, la danza travesti arequipeña más característica (2013: 71).

Tal idea es plasmada o encarnada páginas más adelante (ver fig. 4), por lo que su carácter performativo enunciativo queda demostrado también desde un sentido material o físico a fin de capturar el potencial de la intervención mencionada. Esta escena aborda una legitimación del rol del cabello en la noción de travestismo de Campuzano, ya que es presentado en un espacio capaz de institucionalizar tal acto; es decir, el espacio de la galería o museo de arte permite una reivindicación de tal expresión corporal del travestismo. A su vez, esta práctica adquiere un matiz ancestral y mitológica, debido a que es presentada conjuntamente con una danza tradicional de la región de Arequipa cuya característica más visible es el travestismo de los danzantes y también, pues, como menciona Campuzano, alude a un tipo de bautismo andino. En ese último aspecto, Alvarez sostiene que, en el Perú incaico, los niños solían tener su primer corte de cabello por lo general a la edad de dos años cuando los destetaban, por lo que tal evento era sinónimo de una gran celebración porque, además, el niño o la niña “se le asignaba un nombre por primera vez” (2018: 48). Tomando en consideración mencionada tradición andina, tal acto del corte implicaría un reconocimiento de la subjetividad de lx individux por la resonancia de la asignación del nombre, pero, debido a que, en la fig. 4 Campuzano es quien se corta el cabello, tal acto vendría a ser interpretado como una autoenunciación

o asignación propia de la subjetividad con el fin de escenificar una reivindicación de una voz y corporalidad travesti vinculadas a una historia y tradición milenaria en común.



Fig. 5. *Rosa Limensis* (2004-2005) de Giuseppe Campuzano, por Claudia Alva, p. 182.

Segundo, la corporalidad de la figura de Campuzano es presentada a través de una reapropiación subversiva de una hagiografía cristiana. Desde esta resignificación cristiana, la corporalidad de Campuzano es manifestada en dos imágenes o formas de religiosidad local, cuya sacralidad es puesta en tensión por una devoción maricona apócrifa (López 2017: 188). Una es la fig. 5 en la que Campuzano es travestida/o de Isabel Flores de Oliva, más conocida como Santa Rosa de Lima (1586-1617), una de las religiosas y mujeres, en general, que marcaron la época colonial en territorio actualmente peruano. El travestimiento de tal figura no es gratuito, pues, en términos de corporalidad, Santa Rosa era conocida por sus mortificaciones corporales, que pueden ser leídas como modos de limpieza ante los pecados públicos de la sociedad virreinal para que así, junto con su entrega espiritual, pueda acceder a una santidad o trascendencia mística (Málaga 2008: 42). No obstante, la figura de Campuzano va más allá del mito, pues la apropiación de tal imagen permitiría plantear un travestimiento ideológico o hasta un triple travestimiento: Campuzano travestida/o de la versión humana del travestimiento mítico de la figura de Santa Rosa de Lima. Esta cuestión humanizadora del mito de Santa Rosa

de Lima posee resonancias entre una corporalidad sufriente, con heridas y flagelaciones, con un cuerpo travesti violentado que, en conjunto, presenta la reivindicación de una corporalidad marginalizada desde una sacralidad más humanizada o física.

Continuando con esta línea hagiográfica, otra figura bajo la cual es presentada la corporalidad de Campuzano está asociada a un sincretismo religioso que legitima tal cuerpo travesti dentro de una tradición mestiza local. En la fig. 6, cual portada de revista, el devenir travesti de Campuzano recrea la imagen de la Virgen de los Dolores, o Nuestra Señora de los Dolores,¹⁵ devenir mariano difundido sobre todo en el mundo hispanohablante, cuya imagen suele caracterizarse con un rostro doliente en lágrimas, una corona con forma de aureola con destellos y su corazón atravesado por seis espadas. La mencionada figura de Campuzano también posee tales marcas hagiográficas, pero con una visible diferencia corporal: es una virgen con trenzas. Si bien desde épocas muy remotas de la tradición occidental, el pelo así de amarrado no ha despertado especial admiración debido a una tendencia por asociarlo a una pérdida de libertad (Bornay 1994: 150), en el mundo andino, tal estilo del cabello trenzado no es extraño, pues data desde la época inca y preíncas (Alvarez 2018: 50) e incluso, en las áreas rurales del Perú de hoy, es un peinado tradicional de las mujeres de determinadas zonas. En ese sentido, Campuzano traslada, a través de este atributo estético andino, la figura de mencionada Virgen a un contexto regional y travesti también. Performativamente, el dolor de la virgen no es encarnado por las lágrimas incrustadas en el rostro afligido de Campuzano, sino subvertido y resemantizado por aquellos titulares fragmentados que, en lugar de anunciar la violencia sistemática contra una comunidad travesti, son componentes de una reflexión de su corporalidad: “cuerpo sin-órgan-os”, “proceso - sin origen”, “cuerp-a puerc-a”, “pos-porno-mari-ano”, “vagina-rio”, “mestiza – postiza” y “ciudadan-a-no humana” (ver fig. 6). Esta pieza reivindica una corporalidad travesti desde una presentación mariana para configurarla como parte de una tradición mestiza y una continuidad con base en un pacto de fe, en este vaivén procesual del pasado y el futuro.

¹⁵ Esta figura y devenir travesti es recurrente a lo largo del libro, pero tal relación será analizada en el siguiente capítulo.



Fig. 6. *Letanía/Tropo/Cifra* (2012) de Giuseppe Campuzano, p. 217.

Esta dimensión sagrada de la corporalidad travesti gira en torno a un vínculo histórico entre una cosmovisión ritualista y un sincretismo religioso cristiano que reivindica el cuerpo de Campuzano a través de una reapropiación y subversión de imágenes hagiográficas. Ambos aspectos de carácter sagrado relocalizan el cuerpo travesti de Campuzano con la finalidad de recuperar aquella legitimidad invisibilizada por un aparato normativo del género en la estructura social. En palabras de Campuzano, esta sacralidad condensa al “cuerpo travesti [...] como preservación del andrógino originario y de la teatralidad católica” (2013: 73).

En síntesis, el cuerpo de la figura de Campuzano en SNT es presentado bajo una diada de erotismo y sacralidad, lo que implica desmontar una idea preconcebida o imaginario cosificador y tanático de tal corporalidad, pues esta es repensada desde la misma noción del travestismo de Campuzano. Por un lado, una dimensión erótica

articulada en términos de vida y sensualidad subvierte la huella de una violencia sistemática al partir de una agencia de la misma corporalidad. Por otro lado, este cuerpo travesti es legitimado por un carácter sagrado que lo interconecta dentro de un conjunto de creencias andinas ancestrales y cristianas sincréticas con el efecto de remapear su posición en la sociedad.

1.2 Una estética mestiza *cholopink-mix* soda limón

Desde una dimensión artística, otro aspecto que forma parte de la construcción de la figura de Campuzano en SNT es la presentación de su imagen estética y social. En ese sentido, examino, en este subcapítulo, cómo la estilización de la apariencia de tal figura travesti, desde una convergencia entre una influencia extranjera (lo *camp*) y valores locales (lo ‘chicha’), configura una estrategia de resistencia en favor de la recuperación de estéticas negadas o resignificadas. Así, tal énfasis visual por medio del maquillaje, la indumentaria o el mismo nombre social permitiría una heterogeneidad de posibilidades y mezclas que caracterizarían a estas prácticas travestis de Campuzano.

El capturar e hipnotizar el campo visual de lx espectadorx o lectorx está vinculado con una de las antiguas profesiones asociadas al travestismo: el campo artístico, pero particularmente el vedetismo. Según el antropólogo Alex Huerta-Mercado, las *vedettes*, en un contexto peruano, son aquellas “mujeres que forman parte del espectáculo popular y que performan en teatros, cabarets y shows televisivos” buscando el “reconocimiento y amor de una audiencia” (2019: 122). Aquella espectacularización podría leerse en dos niveles: por un lado, su profesión misma se caracteriza por un componente cómico y la exhibición sugerente de su cuerpo y, por otro lado, revela el carácter público y hasta mediático de su vida privada (Huerta-Mercado 2019: 22). Si bien el trabajo artístico puede ilustrar una limitada inserción laboral de las/os sujetos travestis (López 2013: 15), esta variante de tal campo condensa una influencia estética en su propia búsqueda de aquel reconocimiento y afecto.

De hecho, esta relación estética entre travestismo y vedetismo puede leerse desde el arquetipo de la diva como ícono de una cultura *queer*.¹⁶ Ciertxs miembros de mencionada comunidad les otorgan determinados significados aspiracionales a las

¹⁶ Si bien algunxs críticxs y pensadorxs del mundo anglosajón prefieren emplear el término *gay culture* o *gay sensibility* debido a su trasfondo histórico, en ese apartado, prefiero referirme a una cultura o sensibilidad *queer* en su sentido de espectro o “paraguas”, con el fin de rescatar las prácticas culturales de ciertas disidencias del género y sexualidad sin necesariamente caer en ciertos binarios (*gay/lesbian* u hombre/mujer).

historias melodramáticas de estas artistas, ya que, al proyectar sus propias inseguridades y experiencias de sufrimiento e incompreensión en estas narrativas (Halperin 2014: 40, 123; Harris 1996: 168),¹⁷ pueden comparar también el anhelado triunfo de una vida color de rosa. Con respecto a este último punto, Halperin sostiene que las divas poseen un determinado poder y autoridad porque son “*fierce*. Femininity in them gathers force, intensity, unserious [...] they acquire power through an exaggerated, excessive, hyperbolic, over-the-top performance of it” (2014: 252). Si bien el autor se concentra en la figura de la diva hollywoodense del siglo anterior, tal fiereza y femineidad exagerada o hiperbólica puede manifestarse también en la figura de la *vedette*, cuya imagen estética e histriónica es recogida por el travestismo como una vía de su manifestación artística.

Considerando SNT, una noción que contribuye a la construcción de la figura de Campuzano es el reconocimiento de una imagen estética travesti a través de la influencia y convergencia de una sensibilidad *camp* y la expresión local de un ‘arte chicha’. Como pasará a analizar en lo que sigue, por una parte, este movimiento extranjero funciona como un modo de experimentación sobre la estética del travestismo de Campuzano. Por otra parte, este elemento de una estética ‘chicha’ recupera una noción de un mestizaje local.¹⁸

Primeramente, los devenires y las imágenes travestis presentadas por la figura de Campuzano poseen un fuerte componente de una sensibilidad *camp*. Este término, proveniente del inglés, puede ser entendido como un tipo de estética producida a partir de una mirada, lectura o perspectiva enfocada en la artificiosidad o exageración de ciertas personas, situaciones o actividades a fin de atribuir y resaltar aquella relación con lo “no natural” (Babuscio 1999: 118-119; Sontag 1969: 277-279). En otras palabras, lo *camp* “es una apreciación irónica y paródica de una forma extravagante, desproporcionada en relación con su contenido, especialmente si ese contenido es banal o trivial” (Meyer, citado por Amícola 2002: 166-167). Sin embargo, la constitución de lo *camp* como aquella posición o apreciación que otorga aquel tipo de significados está fuertemente vinculada con la comunidad *queer* y sus prácticas culturales. De hecho, tal asociación

¹⁷ Ambos autores teorizan esa asociación entre divas particularmente del mundo del cine occidental y una comunidad masculina homosexual anglosajona. Sin embargo, el carácter espectacular de mencionadas divas puede trasladarse al caso de las *vedettes* en Latinoamérica, pero sin dejar de considerar el contexto geopolítico.

¹⁸ La noción de travestismo de Campuzano estuvo, en un primer momento, marcada sobre todo por una influencia extranjera que, en un segundo momento, le permitió girar en torno a una tradición local que caracterizaría sus últimas intervenciones y reflexiones, pero sin dejar de lado ese carácter híbrido, de mezcla de valores estéticos.

pudo verse reconocida a partir del estudio de Esther Newton, quien, gracias a su trabajo pionero sobre las *drag queens* en la escena estadounidense de los años 60, desarrolla justamente un análisis del *camp*, pero tomando en consideración aquella comunidad “gay”.¹⁹ Por ende, lo *camp*, según Newton, vendría a ser, a modo de una sensibilidad, una relación entre sujetos con objetos y otros sujetos con tres requisitos principales: incongruencia, el carácter principal; teatralidad, el estilo; y humor, la estrategia (1979: 106). Considerando estas tres categorías últimas, la formulación de lo *camp* como aquella mirada centrada en la exageración y lo hiperbólico con el fin de resaltar la artificiosidad de una situación, sujeto u objeto, es un acercamiento crítico óptimo para revelar algunos significados de la estética e imagen travesti de la figura de Campuzano en SNT.



Fig. 7. *Giucamp* (2001-2002) de Giuseppe Campuzano, por fotógrafx desconocidx, p. 234.

Esta dimensión lúdica del nombre social o apelativo de Campuzano, “Giucamp”, materializa la experimentación estética de su propia práctica travesti. Esta nominación posee una significación más allá de una cópula abreviada de “Giuseppe” y “Campuzano”, pues, según confiesa la/el artista, tal nombre posee un carácter lúdico en una pronunciación anglófona: *you-camp* (2013: 235). A guisa de una intervención pragmática,

¹⁹ Revisar la nota N.º 16.

este juego lingüístico involucra un carácter dinámico en tal nominación en lugar de fijar un nombre fijo o estático, pues tal apelativo es una acción. La figura de Campuzano, bajo tal nombre, posee un rol procesual y hasta performativo, en términos de recepción, en el sentido de que lx lectorx de SNT participa en esta asignación dinámica mediante la lectura. Por ejemplo, la fig. 7, titulada *Giucamp*, que forma parte de una entrevista homónima, ilustra tal juego performativo en el sentido de que captura, en una primera parte, la acción y producción de un devenir travesti de Campuzano y, en una segunda parte, apela a la libre imaginación de lx lectorx sobre tal resultado, pues gran parte del cuerpo de Campuzano es ocultado por un abanico oriental, por lo que aquel devenir no está finalizado, sino queda en suspenso. Asimismo, esta línea experimental lingüística es trasladada entonces al campo estético, pues, tomando en consideración que los nombres pueden aportar datos e información sobre la persona misma, además de posicionarse como una fuente de empoderamiento para reivindicar políticamente aspectos identitarios (VanderSchans 2015: 6), el nombre *Giucamp* revela una sensibilidad *camp* (teatral, incongruente y humorística) de la figura travesti de Campuzano a través de una exploración sobre una plataforma artística alternativa particular: una estética *drag*. En palabras del/ de la propio/a Campuzano, su exploración de tal estética puede resumirse como una colonización del referente hollywoodense, una estética *dark vamp* (2013: 83, 233). De esta manera, esa imaginería *drag*, como parte de una estética condensada en el nombre *Giucamp*, configura una presentación de la imagen de Campuzano enfocada en una exploración de su travestismo en términos de una expresión del género.

La dimensión de una teatralización del género de la figura travesti de Campuzano puede ser leída como la presentación de una imagen estética *camp*, con la finalidad de lograr un efecto visual disruptivo o hiperbólico. Considerando el tránsito en el espectro de una femineidad propio del travestismo, esta estética *camp* permite articularse como una reflexión artística sobre una presentación y expresión del género a partir de dos mecanismos: una parodización de una femineidad hegemónica y una subversión del propio género desde estéticas disidentes.

Este primer mecanismo posibilita una reapropiación y exageración estética de imágenes canónicas tradicionalmente leídas como femeninas para cuestionar el ideal de la belleza. Por un lado, la fig. 8, que es una fotografía de la performance e instalación *Beautifalse* (2003), ilustra una estética *camp* que resalta una construcción artificiosa del ideal de la belleza desde la práctica travesti de Campuzano, en diálogo con otra influencia artística extranjera. De hecho, el propio nombre es un juego, pues no se trata de una *false*

beauty, sino de una parodia sonora de la palabra *beautiful* al señalar su ficcionalidad o falsedad en sí misma (*beautifalse*). En la imagen presentada, las plataformas y el corsé blanco, la peluca rosada llamativa y los senos plásticos, sumado a una atmósfera rosada de un espacio de consumo de la belleza, deconstruyen una noción esencialista de la belleza al considerarla como una ficción o falsedad, que puede ser pensada en términos de producción y consumo. Tomando en cuenta esta última observación, la lectura de una sensibilidad *camp* en mencionada presentación de Campuzano sobre el ideal de belleza posee la influencia de una estética *kitsch*, en el sentido de un tipo de falsedad o mentira producida desde la ilusión moderna sobre una belleza que puede ser despojada de un carácter elitista o unívoco, pues “‘beauty’ turns out to be rather easy to fabricate” (Calinescu 1995: 229). La fig. 8 parodia la imagen de una femineidad hegemónica en dicha presentación estética de Campuzano al resaltar la ficcionalidad de tal ideal de belleza desde una incongruencia y teatralidad del género, y un acercamiento *kitsch* en términos de accesibilidad y producción de su expresión artística.



Fig. 8. *Beautifalse* (2003) de Gloria Arteaga, Giuseppe Campuzano y Mónica Pasco, por Campuzano, p. 251.

Por otro lado, la estética *camp* de la presentación de la imagen de Campuzano en la fig. 9 interpela un ideal de belleza en complicidad con la recepción de lxs lectorxs por su componente intertextual y una caricaturización del género. La fig. 9 es una captura de pantalla del video *Whatever Happened to Campy Jane?* (2013),²⁰ una performance protagonizada por Campuzano y cuyo video es la materialización del comentario reflexivo elaborado por el artista:

Whatever Happened to Campy Jane? es el registro de una performance que realicé en directo para un *chatroom* de travestis en el que copio una escena de la película *Whatever Happened to Baby Jane?*, donde Baby Jane Hudson ensaya el relanzamiento del acto que la hizo una estrella infantil, justo antes de advertir que ya no es más una niña (2013: 83).

Esta película es una de culto del cine *camp* gracias a la teatralidad y femineidad caricaturizada del personaje de Baby Hudson, interpretado por Bette Davis, como por la incongruencia de edad (niña/anciana) que atraviesa toda la narrativa. En ese sentido, tal apropiación estética revela una hiperbolización de una femineidad canónica, que es común de una sensibilidad *camp* en las figuras femeninas, pues, como señala Halperin, una tendencia *camp* es la caricaturización de la femineidad, particularmente de las figuras de divas, para realzar ese carácter ficcional o falso, que es, a su vez, una fuerza potencial y colectiva de cuestionamiento (2014: 191). En relación con esta caricaturización de la figura de la diva, la imagen estética de Campuzano, en la fig. 9, parodia un ideal de belleza femenina en complicidad con sus receptorxs. En el nivel del registro de la performance, el espacio de citas y encuentros íntimos virtual con travestis es transgredido por tal intervención en el que lxs espectadorxs, en lugar de encontrar un ideal de belleza que responda a sus intereses o deseo, son partícipes de una parodia con un componente de humor negro subyacente. Esta complicidad es trasladada, a su vez, a un nivel performativo de la recepción de SNT, porque el componente intertextual invita a que lxs lectorxs salgan del acto de lectura para que puedan buscar y acceder a tal grabación y, por ende, averiguar sobre tal película. La fig. 9 es el registro de un homenaje *camp* que rinde la figura travesti de Campuzano no solamente a la estética de una femineidad exagerada de Bette Davis en *Whatever Happened to Campy Jane?*, sino también a aquella misma sensibilidad *camp* foránea que le permite poner en tensión el ideal de belleza femenina y, por ende, la cuestión del género también.

²⁰ Es decir, tal imagen no está incorporada en SNT, mas tal performance sí es mencionada por Campuzano, por lo que consideré relevante incluirla para desarrollar esta presentación *camp* de su imagen estética como figura de la obra.



Fig. 9. *Whatever Happened to Campy Jane?* (2006) de Giuseppe Campuzano;
YouTube, 8/09/2006, www.youtube.com/watch?v=SQws78x7k7E.



Fig. 10. *TransformaT*® (2006) de Giuseppe Campuzano y María Gracia Morán, por
Frank García, p. 134.

Un segundo mecanismo de aquella presentación de la imagen de Campuzano consiste en una subversión del género a partir de una estética disidente, como parte de sus

prácticas travestis. Es decir, la teatralización o hiperbolización del género llegaría a tal grado estético que pareciera dinamitar la distinción entre lo considerado socialmente masculino como femenino, con el fin de explorar una dimensión más disidente o rebelde de su noción de travestismo. En ese aspecto, la fig. 10 presenta una estética en la que Campuzano cuestiona una clasificación genérica. Esta figura forma parte de un registro fotográfico de la performance *TransformarT*® (2006), protagonizada por Giuseppe Campuzano y María Gracia Morán, en la que recrean un ambiente futurista con resonancias de las sesiones BDSM (*bondage*, disciplina, dominación, sumisión, sadismo y masoquismo). Si bien la estética de Morán podría ser la de una *dominatrix* de látex, la imagen de Campuzano es más bien difusa en torno al género, pues su maquillaje artificialmente pronunciado, casi como una máscara en sí, contrasta con su *outfit* oscuro y sumiso. Por ello, la tensión de ese visible proceso de producción permite una estética que transgrede los límites del género, cuál “híbrido agenérico” producto de lo masculino y femenino (Jaime 2019: 106), pero también entre lo humano y lo autómeta.

Así, la presentación de la imagen estética de Campuzano en SNT cuestiona una supuesta esencia o solidez del género mediante la dimensión lúdica del nombre Giucamp, que posibilita, por un lado, condensar una experimentación estética, y, por otro lado, una teatralización del género capaz de parodiar una femineidad hegemónica y subvertir la misma clasificación genérica. Ambas cuestiones refuerzan una experimentación de la imagen estética de Campuzano con ciertas influencias extranjeras a favor de una exploración visual sobre sus propias prácticas travestis y el carácter procesual de estas. No obstante, tal presentación artística no es la única vía de su expresión de género.

Segundamente, otra influencia que ha repercutido en la presentación de la imagen de Campuzano en SNT es la de una estética ‘chicha’ en favor de articular su práctica travesti con la tradición de un mestizaje local. Este término inicialmente es utilizado para designar un nuevo género musical surgido a finales de los años 60 en la ciudad de Lima, que consistía en una fusión de la cumbia colombiana, la guaracha cubana y la música andina (particularmente, el huayno) (Matos 1986: 85). Sin embargo, ese carácter combinatorio y de fusión sería trasladado de su expresión (la música) a su cultura caracterizada también por un tipo de hibridez, pues, en la década de 1980, el vocablo ‘chicha’ es empleado para referirse a ese mundo popular en el que surgió tal género, es decir, el universo limeño conformado por los barrios y barriadas hijas de las masivas migraciones andinas a la capital peruana (Matos 1986: 85-86; Thieroldt 2000/2001: 197). Por ende, al considerar que esta cultura ‘chicha’ representa un sincretismo y mestizaje de

ciertas tradiciones y patrones culturales del mundo urbano costeño y andino rural, es plausible que sus manifestaciones artísticas reflejen tal convergencia. En ese sentido, la presentación de la figura de Campuzano puede leerse también en términos de una estética ‘chicha’ que recupera una tradición mestiza y una heterogeneidad estética capaz de encarnar ese carácter de fusión y mezcla de su noción de travestismo.

La recuperación de una tradición mestiza puede ser leída como una resemantización nominativa de la figura travesti de Giuseppe Campuzano. En lugar del nombre asignado social e institucionalmente, Frank Giuseppe Campuzano Espinoza, el apellido paterno puede ser releído, por una parte, como un homenaje a Rosa Campuzano (1786-1851), revolucionaria que, bajo la vestimenta de las típicas tapadas coloniales, traficaba información de sus tertulias en Lima al campamento republicano en Huaura en vísperas de la independencia del Perú (Campuzano 2013: 206). En ese sentido, puede establecerse una genealogía simbólica con aquella mujer que empleaba la estrategia de trastocar su vestimenta bajo un velo, para no ser reconocida en su camino de trasladar información al bando independentista. Incluso, esta imagen de la tapada condensa un valor subversivo, pues estas figuras coloniales mayoritariamente femeninas rompían con los roles convencionales, porque, gracias al trastocamiento de su indumentaria, podían permitirse una mayor libertad en cuanto el manejo de su cuerpo y un desplazamiento en la esfera pública, como en las calles, plazas e incluso iglesias. En otras palabras, el velo característico de su vestimenta le posibilitaba un anonimato, una máscara de sus acciones, impulsos y deseos (Martín 1983: 299-300). Aquella actitud política y movilización agente será la que rescatará –y encarnará incluso (ver fig. 11)– Campuzano como parte de una práctica incluida en una tradición travesti nacional y que, condensada en su figura, permite una resignificación de su nombre en la que es transgredida la ley del padre representada en su apellido paterno. En palabras de Nelly Richard, uno de los primeros ejercicios cosméticos del travesti consiste en romper con la familiaridad del nombre a partir de un cambio o sustitución como un acto de desafiliación con el nombre del padre al intentar borrar dicha marca de la autoridad paterna (2018: 44). Sin embargo, si bien Richard percibe tal acto bajo una “ceremonia de refundación nominativa” (2018: 44), es posible establecer un diálogo de tal acercamiento con la resignificación nominativa de Campuzano, pues la figura paterna representada en el apellido es reemplazada por aquella figura femenina que empleaba un travestismo para cumplir con fines políticos.²¹

²¹ Mientras que en SNT la figura de la tapada como estrategia travesti es recatada en términos políticos, en “Lorenzita”, el tratamiento de tal acto es satirizado para luego posteriormente ser motivo de una sanción



Fig. 11. Retrato de tapada como Giuseppe Campuzano, por Claudia Alva, p. 209.

Por otra parte, como confiesa Campuzano, en 2003, un viaje al pueblo de su padre ubicado en el centro del Perú, Muquiyauyo, por motivo de los carnavales en mencionado lugar, le dio la inspiración de lo que devendría su proyecto Museo Travesti del Perú, y afectaría su relación con su propio travestismo (2013: 83). Es decir, tal herencia paterna le ayudaría a reconectarse con un pasado andino, otra historia que convergería no solamente con la figura política de Rosa Campuzano, sino también con la influencia *camp* analizada con anterioridad y otras expresiones artísticas locales, como el arte ‘chicha’.

Desde otra arista, la estética ‘chicha’ en la imagen de Campuzano en SNT implica la presentación de un conjunto heterogéneo de referencias artísticas que producen, a su vez, una noción de un travestismo mestizo, una noción con un carácter de mezcla y fusión. La fig. 12 ilustra los ejes artísticos de la imagen del travestismo de Campuzano. Esos cuatro retratos presentados en una sola fotografía evidencian cuatro distintas dimensiones y devenires de la trayectoria artística de la figura de Campuzano, disímiles entre sí, pero parte de un mestizaje intercultural. Así, el travestismo implica una hibridez no solamente del género, sino de las mismas tradiciones culturales en torno a las prácticas travestis. En

violenta y mortífera: “Por fin, al llegar ya á la casa, la ninfa se pára de firme; el galán insiste en que lo siga, y ella, echándose atrás el pañuelon, deja ver una cabeza casi rapada y una cara escuálida algo afeminada pero no completamente de mujer” (Fuentes 1976: 62).

ese sentido, el retrato similar a una cerámica de la cultura preíncá moche (150-700 d.C.) alude al culto de ese pasado milenario por figuras andróginas de seres travestidos que mediaban entre lo concreto y lo mágico (Campuzano 2013: 66, 92). No obstante, tal rescate no roza una intención imitativa, sino es una estrategia de travestimiento para materializar otro travestimiento, lo que es posible visualizar entre el contraste de la producción estética del rostro con el resto del cuerpo. De hecho, esa diferencia que permite ver el carácter performativo del travestismo de Campuzano es replicado en los otros retratos, pues, por ejemplo, el fuerte y hasta excéntrico maquillaje de la danzante de carnaval alude a las máscaras y prácticas travestis presentes en la danza de los Andes centrales del Perú, “la tunantada” (Campuzano 2008: 66-67). A su vez, mientras otro retrato alude a la figura de la Virgen de los Dolores, cual patrona religiosa y diva para los/as travestis, el último ilustra, a partir de un maquillaje escarchado y mechones cobrizos, la figura andrógina del *glam* rock de los 70s, David Bowie. Por ende, a pesar de las diferencias que pueden encontrarse entre una estética milenaria y ritualista y otra con un estilo pop y *avant-garde* de toda una época distinta, estos cuatro retratos, además de presentar un patrón en común con el tipo de gestos faciales para otorgar una sincronía entre sus diferencias, son parte de un mestizaje estético o una estética ‘chicha’ al ser parte de un sincretismo de lenguajes y discursos que simbolizan precisamente la convergencia de la mezcla.



Fig. 12. *Carnet. Fotografías para documento de identidad* (2011) de Giuseppe Campuzano, por Claudia Alva, p. 227.

Así, la estética ‘chicha’ permite relocalizar las prácticas travestis de Campuzano como parte de un proceso de mestizajes locales, a partir de una resignificación nominativa capaz de articular una tradición simbólica personal y política, una heterogeneidad y fusión artística. Estos aspectos posibilitan que tal presentación estética conjugue una serie de valores y tradiciones aparentemente disímiles, cuyo supuesto carácter incongruente es parte de aquella energía artística misma del travestismo de Campuzano.

En resumen, la imagen de la figura de Campuzano en SNT es influenciada por un diálogo entre una estética *camp* y ‘chicha’, con la finalidad de materializar visualmente una reflexión artística sobre sus prácticas travestis. Por una parte, la influencia de una sensibilidad *camp* constituye una experimentación en términos de género y estética desde una nominación lúdica y una teatralización del género, enfocada tanto en una reapropiación de una femineidad hegemónica como en una subversión de la imagen de esta. Por otra parte, el componente de una estética ‘chicha’ recalca el carácter de un mestizaje local debido a una resemantización nominativa capaz de condensar una tradición híbrida que articula una serie de tradiciones artísticas como parte de una misma práctica travesti. De esta forma, la presentación de la imagen estética de Campuzano es performativa, pues invita a lxs lectorxs a permitir aquella tensión sobre la presentación de Campuzano como autor/a y figura, tanto en la producción como en la recepción de SNT.

1.3 Una enunciación más allá del binario

Una última dimensión en la construcción de la figura travesti de Campuzano en SNT es su enunciación lingüística caracterizada por desestabilizar todo régimen binario. En ese sentido, así como el paradigma originalidad/ copia es puesto en cuestión con el fin de explorar la propia lengua travesti de Campuzano sobre (y desde) el travestismo, otros binarios devienen en puntos álgidos de tensión, como los siguientes: vida/muerte, masculino/femenino, ficción/autoficción, natural/artificio y escritura/oralidad. Estas aristas, en diferentes presentaciones, están ubicadas a lo largo de los diez relatos del libro.

Para comenzar, el travestismo, en la sección “Peluquera. Ficción / chisme” de SNT,²² es abordado no como una metáfora abstracta, sino como una experiencia subjetiva cuya fuerza cuestionadora se traslada, performativamente en términos de enunciación, al registro discursivo de los relatos. Es decir, se podría identificar en SNT lo que sugiere

²² La relación de un discurso travesti con el nombre de la profesión asignada a la presente sección será abordada en el subcapítulo 2.2.

Sifuentes-Jáuregui: el travestismo puede concebirse como un acto de autorrealización asociado a una representación, devenir y recreación de un yo (2002: 3-4). En el caso de Campuzano, su enunciación lingüística, al encarnar su experiencia travesti, trastoca el lenguaje de tal forma que, en términos generales, podríamos hablar de una retórica travesti en la que un componente fluido y disruptivo de los binarios enmarca gran parte de su producción literaria.

En el presente subcapítulo, demostraré que SNT experimenta con un lenguaje capaz de transmutar todo significado estable, deshacer los binarios y posibilitar una fuga perpetua, especialmente en los relatos autoficcionales de SNT, a través de un travestimo que surca forma y contenido. Para subrayar tal construcción performativa del travestismo en términos de enunciación, realizaré un análisis detallado del cuento homónimo de la obra, además de abordar tres rasgos de la retórica travesti (fluidez nominativa, estilo barroco y fuerza irreverente y humorística) presentes en los relatos.

Antes de iniciar con el análisis de tal lenguaje travesti, quiero destacar el relato “Welcome” que, si bien no presenta personajes travestis ni posee un carácter autoficcional, ilustra justamente tal lenguaje, a través de una retórica subversiva y transicional. La trama de este cuento gira en torno a un ciclo de vida de 33 años construido básicamente a partir de diálogos y dividido por cuatro etapas (años). Sin embargo, la estructura de tal cuento desestabiliza todo binario, pues, en las conversaciones de dos personajes, aparece un tercero que interrumpe cierta linealidad y dificulta identificar quién dice qué. Así, los discursos devienen en un lenguaje nómada sin un posible punto de enunciación original o sólido, que refleja la ambigüedad sobre la identidad de ese ciclo de vida, ya que, en el primer diálogo, la llegada es de una bebé mientras que en los otros dos, los posibles protagonistas son varones (¿o acaso es la narrativa de un personaje *trans*?). Incluso, el mismo hecho de que tal ciclo durase 33 años y que, en la última etapa, 2002, el relato termine con la frase “FUERA DE SERVICIO” (Campuzano 2013: 55) evidencia la importancia de un tercer elemento capaz de desestabilizar lo binario o dicotómico, sea del género (la bebé y los otros varones protagonistas), de la sexualidad (la felación del año “1983”) o de la identidad en sí misma (¿de quién o quiénes es este ciclo de vida?). Por estos motivos, los recursos lingüísticos de tal relato posibilitan una retórica travesti en cuanto a su fuerza subversiva contra los binarios y su carácter fluido.

Dicho esto, ahora examinaré los estilos comunes de la cuentística de Campuzano para luego analizar detalladamente el cuento homónimo de la obra, con la finalidad de

explorar cómo la figura travesti de Campuzano en SNT es construida performativamente a través de su enunciación lingüística. Los rasgos en común de los relatos son los siguientes: una fluidez nominativa, un estilo barroco y una fuerza irreverente y humorística. Primero, la característica de una fluidez nominativa desestabiliza una noción esencialista o un significado original al revelar tal visión como una ilusión construida por una cadena de significantes. Por ejemplo, en el cuento “Barbie®”, la nominación del personaje principal es articulada como un punto de fuga en la que lo original es una ilusión: Barbie deviene fluidamente en diferentes nombres como Bárbara, Dollie XS, Barbarella, Barbarita, Barbra (como Barbra Streisand) (Campuzano 2013: 34-37). Asimismo, en el relato “El Ginoide”, el personaje principal deviene en un multiplicidad nominativa bajo un orden aleatorio y reciclatorio que le permite transitar entre la masculinidad y femineidad: el/la protagonista es, sucesivamente, Gino, Gina, Gino, Gina, Greta, Greta Vampira, Gino, Greta-más-vampira-que-nunca, Greta-otra, Gino, Gina-una-vez-más, Gina-gino, Gino-gina, Lupita, Gino, Billie Jean, Billie, Ola Ray, Sugar Ray Billie y Gino, nuevamente (Campuzano 2013: 38-42). Esta cuestión nominativa es similar a la propuesta planteada por Maureira con respecto a una nominación travesti, pues, mientras que el nombre propio está usualmente vinculado a la identidad de un sujeto “pensada como algo fijo, inmóvil, lineal y esencial”, la nominación travesti “hace surgir el carácter repetible (iterable) del nombre [...] el que permite que sea pensada como una marca abierta y desviada” (2009: 159). Es decir, gracias a Maureira, encuentro una relación entre una fluidez nominativa y el travestismo, que podría ser leída en términos de una enunciación performativa al encarnar tal enunciación lingüística, aquella fluidez y subversión del travestismo con respecto a un aparente significado original o esencial. Incluso, como efecto de tal fluidez nominativa, lx lectorx es partícipe de una recepción performativa, pues su previa idea en torno al uso del nombre propio como parte de una identidad fija y sólida es desafiada en términos de una nominación travesti o performance nominativa que revela como ilusión el supuesto origen ontológico del significado.²³

Segundo, otro rasgo común de los relatos es un estilo barroco excesivo o artificioso, que responde a un intento por encarnar una dimensión fluida y lúdica del

²³ En términos de una fluidez nominativa en una tradición literaria local, en “Lorenzita”, el juego entre Lorenzito y Lorenzita, si bien posee el potencial mismo de evidenciar una fricción de los parámetros del género, responde principalmente a un tratamiento satírico de la presentación y expresión de género del personaje principal. En adición, esta fluidez nominativa contrasta totalmente con la novela *Salón de Belleza*, en la que el nombre de los personajes, entre ellos travestis, es desconocido, por lo que tal novela está regida bajo un silencio o ausencia nominativa.

travestismo que va más allá de parámetros rígidos del género. De hecho, tal fuerza barroca posibilita un dinamismo en las historias impulsado por una marea de detalles y una serie de mestizajes lingüísticos en español, inglés y francés. Por ejemplo, en “Barbie®”, la intertextualidad y el diálogo con elementos y personajes peruanos y extranjeros incrementan también la sustancia de la historia como una prosa excesiva, artificiosa y llena de contrastes: Donatella Versace®, Lancome®, Neutrogena®, Mattel®, Ety Elkin, Susy Dyson, Lorie Berenson, Rigoberta (Rigoberta Menchú), *Die Puppe* (1919), Keiko (Keiko Fujimori), Madonna, Victoria’s Secret®, Glaxo-Wellcome®, Ventolin®, Circ & Co., Corvette®, Tico® (Daewoo Tico), Napster®, Kitty (Hello Kitty), Boop-once-again (Betty Boop), Mc Donalds® y Basa® (Campuzano 2013: 34-37). Igualmente, en “Cuaterna, Trinitas, Una”, una serie de frases refuerzan tal lenguaje artificioso e intertextual que atraviesa todo el relato: vestido de lentejitas D’Onofrio®, ícono de su QuickCam® 5.2, *remix* del baile de San Vito, *taxi-driver* no acreditado, *bombé* recién batido a la intemperie nocturna, supernatural looks, camaradas del *high school*, generación X, esos Velazcos y Morales Bermúdez, ¡Qué ha sido de tu *life!*, Uma Thuman en manos de un Travolta(a) Pulp Fiction, Taxi Driver #2, Avenida del Viernes Sangriento, mohicana cabeza De Niro, Avenida del Mártir Suicidado, Tico®, Olympus Digital Camera C-960 Zoom o Tony Motola de la Sony® (Campuzano 2013: 46-52). Esta enunciación travesti recargada y artificiosa presenta resonancias con la noción de artificio de Severo Sarduy, que se refiere a una prosa barroca caracterizada por una apoteosis del exceso, la ironía y la irrisión de la naturaleza, y con la capacidad de ser codificado desde una intertextualidad e intratextualidad (1999: 1387, 1395-1396).²⁴ Tal propuesta refuerza aquel componente barroco y artificioso del lenguaje travesti de Campuzano que, en términos de una enunciación performativa, encarnaría aquella visión fluida, procesual y artificial de la construcción del propio género: una construcción desde la propia enunciación trastocada con ese fin.²⁵

Un tercer y último rasgo en común entre los relatos de SNT es el componente humorístico que dota de una agencia a los personajes travestis. De hecho, tal estrategia discursiva rompe con una tradición literaria local en la que los personajes travestis no

²⁴ Debido al potencial crítico de SNT, el diálogo con la teoría de Severo Sarduy sobre una escritura barroca y neobarroca en relación con el travestismo podría aperturar otras líneas de análisis del libro en cuestión.

²⁵ Es notorio el contraste con *Salón de belleza* de Mario Bellatin, donde el lenguaje se caracteriza por ser escueto y parco, y más bien los personajes travestis se comunican sobre todo a partir de una dinámica íntima del silencio, como producto de la resignación ante la muerte.

poseían un carácter empoderante, sino más bien eran burlados y ridiculizados.²⁶ Un cuento que se distancia de tal tradición es “Miluzca” gracias a un manejo del humor que es capaz de trastocar hasta las escenas más sensibles, pues, en el velorio de la protagonista, esta reflexiona sobre los escasos lazos amicales que pueden formarse: “la Pepa [...] es mi amiga; con las otras sólo [*sic*] compartimos el título: puta. Con la Pepa es distinto [...] Muchas noches [...] terminamos bailando entre nosotras, borrachas y hablando a gritos, mal de alguien, felices” (Campuzano 2013: 27). Es más, uno de los momentos vulnerables más álgidos es cuando la protagonista reflexiona sobre el lazo físico y afectivo perdido ya con su amiga la Pepa, quien “sonríe desmoronada en un rincón [...] recordando [...] Si pudiera me reiría contigo, Pepa, pero ya no puedo y eso es lo que más me duele” (Campuzano 2013: 27). No obstante, tal escena emocional es trascendida por aquellas ganas de reírse o “tirar” (tener relaciones sexuales) de la protagonista: “Ya quisiera estar aquí tirada en ropa interior y sin tapa, o mejor calata tirando” (Campuzano 2013: 27). Por ello, a pesar de ser su propio velorio, la protagonista arrastra consigo aquel humor, así como esa materialidad abandonada, es decir, su cuerpo, sus satisfacciones corporales o sus energías libidinosas: *corpus, ergo sum*.

De manera similar, este componente de humor surge en la narrativa de “Barbie®”, pero desde un sentido paródico de tal figura y su travesía por la ciudad de Lima. Este efecto paródico es conseguido, en gran parte, por los contrastes idiomáticos entre la figura de diva de “Barbie” y los personajes con los que interactúa:

-Debe de apretar el botón -arguye Circunspecto
 -*Don't speak Peruvian* -desatina Bárbara
 -Ayan sorri, puch de botón, plis -le replica él radiante [...]
 -¿*Button?* ¿*What is it, the lotto?* (Campuzano 2013: 35)

O cuando la protagonista, con sus innumerables maletas y accesorios, intenta tomar un taxi diminuto, estrecho y aparentemente peligroso para ir a su destino:

-¿A ónde flaquita? -pregunta el cabman mientras frota con huaipe su luna delantera recién quiñada.
 -*To the White House, s'il vous plaît* -se equivoca el monigote albino
 -Será el Palacio de Gobierno y serán unos veinte dolarcitos -corrige y arriesga su Asesino Motorizado
 -*Whatever, please hurry!* (Campuzano 2013: 36).

²⁶ En “Lorenzita”, *Los inocentes* y *No se lo digas a nadie*, los personajes travesti son víctimas y objetos de burla y mofa, en función del entretenimiento de los personajes masculinos ubicados en una posición de poder, y del lector implícito debido a la visión cisheteronormativa compartida con las voces narrativas de tales historias.

Esta incongruencia paródica alcanza su mayor efecto a través de una enunciación performativa, pues, al final del relato, podemos ver una fotografía de “Barbie”, o una presentación travesti de Barbie por Campuzano, sonriendo y riendo extasiada mientras sostiene una cerveza. Tal humor no solamente es encarnado por la acción misma de la risa capturada en la fig. 13, sino por el sentido paródico y travestido del personaje Barbie en una apropiación travesti realizada por Campuzano. En resumen, el humor en los relatos de SNT posibilita una agencia del personaje travesti en relación con una tradición literaria, pues no vemos al personaje como objeto de burla, sino más bien es quien ríe, tal como la fig. 13 puede ilustrar.



Fig. 13. *Giucamp* (1998) de Giuseppe Campuzano, por fotógrafo desconocido, p. 37.

Teniendo en cuenta estos aspectos estilísticos comunes de un lenguaje travesti en SNT, ahora pasaré a ahondar en el cuento “Saturday Night Thriller” para revelar la construcción de Campuzano a través de su enunciación lingüística. Elegí este cuento no solo por su posición inaugural en el apartado literario de la obra, sino porque comparte el mismo título del libro, lo cual indica que puede ser una clave de lectura del libro en general. La historia trata de la salida nocturna de un/a travesti que, tras haber consumido algunos estupefacientes, es detenido/a y trasladado/a de una discoteca a una Penitenciaría Municipal de Lima esperando su liberación. Sostengo que tal relato da cuenta de una retórica travesti que socava los binarios de género (masculino/femenino) y dominación (agencia/represión) en favor de una continua fuga y transición. Esta retórica encarna el carácter transicional y subversivo de la noción y práctica de travestismo de Campuzano,

debido a la lógica móvil del relato y a la tensión de su dimensión autoficcional. Ambos aspectos de este lenguaje ilustran cómo es performada la figura travesti de Campuzano a través de su enunciación lingüística.

En un primer caso, el personaje travesti principal revela la maleabilidad y fragilidad del género, en lugar de ser constituido como una clasificación rígida y fija, a través de su devenir constante y estratégico. Este negocio en cuanto al género es manifestado claramente en “las transubstanciaciones” de la protagonista, pues tales cambios le permiten transitar fluidamente entre los espectros de la masculinidad y la femineidad. Al inicio, el/la protagonista es erigido/a desde una femineidad enmarcada aparentemente en una relación de etiqueta social, pues llega a percibirse como una dama debido a la actitud galante del conductor que la llevó a su destino: “El dospuertas se detiene [...] El *chauffeur*, todo un caballero: abre la puerta, aparta el asiento delantero. Aún tambaleante tras el primer alucinógeno, Diosa estira una pierna fuera del auto. El primer silbido le da fuerzas [...]” (Campuzano 2013: 22). Sin embargo, esta reacción es matizada irónicamente en el sentido de que descender de un vehículo, con solamente puertas delanteras, desde el asiento trasero implica una incomodidad poco cortés, además de que el silbido realizado es un tanto ambiguo, pues no solo puede manifestar entusiasmo ante la llegada del/ de la protagonista, sino también una muestra de prisa por parte del conductor al intentar apurar, o también, despertar a Diosa. Este devenir femenino no deja de posicionarse ambiguamente, pues, al ingresar al recinto maquillada y ataviada con una enorme peluca y plataformas, “es pellizcada tres veces, una con deseo, otras con envidia” (Campuzano 2013: 22). Este gesto realizado al cuerpo de la protagonista confirma tal ambigüedad con respecto a cómo su expresión y presentación de género despierta tanto un interés afectivo como un conflicto. A pesar de que ambas reacciones pueden ser parte de una admiración, sea directa o indirecta, hacia la protagonista, el relato incorpora una visión más, que es ajena a la esfera de Diosa y que más adelante comentaré.

Este tránsito en el espectro de la femineidad cambia cuando la protagonista es trasladada a un centro de reclusión y es puesta a formar en un grupo diferente al de homosexuales “ahombrados” y de “las putas” (Campuzano 2013: 24-25). Ante esta división tripartita de los bandos, el personaje principal opta por transformar su presentación de género con la finalidad de transitar en el espectro de la masculinidad:

Extiende el pantalón camuflado en cartera, embute la peluca en algún bolsillo, quita una pestaña postiza. Calva y tuerta da un respingo pero, *point of no return*, valiente continúa. Se quita la otra, los aretes de frutas, los anillos de flores, el collar de perro y [...] extrae su primer Kleenex de

la noche y por fin lo logra: no está contenta en lo absoluto con el resultado, Zeus nunca ha sido su predilecto, mas su poder ha de servir a sus propósitos (Campuzano 2013: 25).

Esta transición de una femineidad a una masculinidad, además de desestructurar cualquier esencialismo del género al revelarse su dimensión constructiva a través del rápido cambio en la apariencia del personaje principal para ser “leído” como masculino, refleja una intención estratégica y manipuladora del propio género por parte de la protagonista, ahora denominada Zeus.²⁷ Esta acción, desde la propuesta de Butler, puede ser leída como una performance (2016: 269), pues la protagonista travesti evidencia cómo el género no posee un carácter fijo u ontológico, sino más bien es una ilusión que se hace y deshace, tal como su transubstanciación ilustra. Este tránsito hacia el espectro de la masculinidad manifiesta cierta agencia del personaje principal, pues negocia con el género según le sea posible, aunque el devenir a esta masculinidad no responde a un impulso voluntario o a un sentimiento de pertenencia, sino más bien es una estrategia o un medio. A pesar de la molestia y la incomodidad que le transmite este cambio en su presentación de género, la protagonista travesti continúa valiente y determinada a seguir con la transición, pues es consciente de cómo el género está enmarcado en una relación de poder: “no está contento en lo absoluto con el resultado, Zeus nunca ha sido su predilecto, mas su poder ha de servir a sus propósitos” (Campuzano 2013: 25). Este devenir, a pesar suyo, le puede brindar ciertos privilegios encalados en una estructura social en la que la imposición de una masculinidad hegemónica, a través de una apariencia convencionalmente “masculina”, posee un estatus que, en términos de Kimmel, está íntimamente asociado a un control, manejo y distribución del poder (1994: 125). No obstante, este no es el fin de la protagonista, pues, como anteriormente ha sido señalado, tal transición es un medio. En otras palabras, el personaje principal no permanece en tal espectro de la masculinidad, porque tal tránsito refleja una estrategia continua, pues el hecho de que la protagonista tuviera un pantalón camuflado y unos pañuelos Kleenex indicaría que esta no es la primera vez que realiza tal cambio. Es más, esta acción es reforzada por las palabras anteriores a su transformación: “Diosa [...] inicia una metamorfosis en viceversa y se hace Dios” (Campuzano 2013: 25). La manera en que es calificada tal transición como una

²⁷ Es interesante aquí comparar con los textos de Manuel Atanasio Fuentes y Julio Ramón Ribeyro. Como práctica, el travestimiento en “Lorenzita” igualmente responde a una estrategia del personaje principal, pero que termina por ser censurada y sancionada violentamente. En el caso de “Alienación”, el travestimiento identitario y gradual de Roberto a Bobby es ridiculizado y es castigado abruptamente con su muerte intempestiva.

“metamorfosis en viceversa” permite anular el sentido rígido de un traslado de lo femenino a lo masculino o también de lo masculino a lo femenino, ya que tal cambio supone una lógica continua de metamorfosis, y no una sola, en la que la protagonista no permanece fijamente en el espectro de la masculinidad o de la femineidad. Incluso, en caso de que pudiera formularse una lectura que perciba tal transición de lo femenino a lo masculino como una resignación del personaje principal ante una lógica cisheteronormativa, esta no tendría una base sólida, pues estas transiciones continuas, entre ambos espectros, no poseen un lugar de enunciación original debido a la anulación de la idea de un retorno, o como es señalado en el cuento: “*point of no return*” (Campuzano 2013: 25). Si bien la traducción de esta frase podría acercarse a realizar una actividad irreversible, su ambigüedad posibilita de que pueda ser entendida literalmente como un “punto sin retorno” o “un punto de no retorno” (no hay nada que revertir), por lo que podría ser leída tal “metamorfosis en viceversa” como una transición continua, entre los espectros de la femineidad y masculinidad, capaz de socavar un punto original de inicio y un destino fijo de llegada. En otras palabras, lo femenino y lo masculino quedan supeditados al tránsito permanente del personaje principal.

La protagonista desestabiliza así el binario de género (masculino/ femenino) al transitar constantemente entre ambos espectros. De hecho, el relato finaliza con esa acción misma de la transición: “[el personaje principal] está en la búsqueda de algún recoveco [...] para iniciar la próxima transubstanciación” (Campuzano 2013: 25). Desde el espectro de la masculinidad, ahora busca trasladarse al de la femineidad, pero el relato finaliza precisamente en aquel tránsito, por lo que así tal personaje travesti subvierte el binario de género en pos de la misma acción y proceso de un perpetuo y fluido transitar en lugar de posicionarse fijamente en algún espectro de aquellos. En palabras del propio Campuzano, “travesti es tránsito, una cuestión continua” (2013: 244).

En un nivel performativo del cuento, tanto la enunciación como la recepción de este encarnan la fluidez y la subversión de la noción y práctica travesti de Campuzano. Por un lado, el lenguaje empleado es performativo, en términos de enunciación, porque presenta aquel tránsito fluido del personaje travesti que desestabiliza el binario de lo masculino y lo femenino, a través de un tratamiento lúdico entre lenguaje y género. Esta forma es ilustrada por una fluidez nominativa, comentada anteriormente, pues, a lo largo del relato, el nombre del personaje principal va cambiando, transformándose, hasta incluso el género de este: Sucesivamente, Diosa, Diosademonia, Dionisa, Dioniso, Diosa-una-vez-más, Diosa, Dionisa, Dioniso, Bárbara, Bárbaro, Eréndira, Zeus, Dioniso y Jesús

(Campuzano 2013: 22-25). Notemos que la mutación del nombre no deviene continuamente en nuevos nombres, sino que algunos vuelven a ser utilizados; por ello, aquí, de manera lúdica, se plantea un cuestionamiento de la noción de originalidad en el sentido de que tales nombres, que pueden ser considerados como etiquetas identitarias sociales, son copias capaces de ser recicladas o intercambiadas incluso desde la propia raíz de tales (Dio-sa,-nisa,-niso). En términos de género, además del juego entre Dionisa y Dioniso o Bárbara y Bárbaro, los marcadores gramaticales evidencian una tensión entre lo masculino y femenino, al conjugar nombres, convencionalmente percibidos como masculinos, como Dioniso y Bárbaro con marcadores femeninos: “Dioniso cae en una silla [...] Garabatea una reflexión, pero [...] algo la interrumpe [...] Bárbaro mira su cartera [...] salta sobre cables eléctricos que la acechan [...]” (Campuzano 2013: 23-24). La fuerza transgresora de estas nominaciones múltiples, en complicidad con un trastocamiento del género, presenta aquel tránsito permanente entre lo femenino y lo masculino sin ningún lugar de enunciación fijo ni destino rígido del personaje principal, pues aquella fluidez es lo que caracteriza su propio devenir travesti. Incluso, el último nombre empleado por el personaje principal, Jesús, presenta tal ambigüedad misma, pues puede ser percibido convencionalmente como femenino o masculino. Además, si bien varios nombres pueden articularse en un campo semántico de naturaleza divina, algunos escapan de tal circularidad (Eréndira, Bárbara y Bárbaro), lo que vislumbra un intento por evidenciar el desplazamiento de todo significado fijo o sólido por esta cadena continua de significantes. Aquella fugacidad es la misma que desestabiliza una pertenencia arraigada a los espectros binarios de la femineidad y masculinidad, porque el devenir del personaje principal es el mismo tránsito en sí, que es hasta encarnado en la denominación tensional “ella-él” (Campuzano 2013: 23) sobre su propia identidad.

Por otro lado, el relato es performativo, en términos de recepción, ya que la historia invita a lxs lectorx a cuestionar la ficcionalidad de este: ¿Campuzano es el personaje principal? Esta interpelación lúdica radica en la edición de este y otros cuentos, pues una lectura autoficcional de estos es posible gracias a que los escritos de la sección literaria de SNT (“Miluzca”, “Barbie®”, “El Ginoide”, “Cuaterna, Trinitas, Una” y “Tránsito”) no solamente están contruidos a partir de un lenguaje escrito, sino también de piezas fotográficas protagonizadas por Giuseppe Campuzano. Tal ensamblaje textual, además de configurar una renovada lectura que apela a la agencia de lxs lectorxs, permite cuestionar el carácter ficcional de las/os protagonistas travestis: la figura de Campuzano es erigida a través de estos devenires. En el caso del cuento homónimo de la obra, la

ambigüedad es mucho mayor con respecto a la doble naturaleza del personaje principal, porque no presenta ninguna fotografía, mas el hecho de inaugurar la sección literaria en la que están incluidos aquellos cuentos con fotografías de Campuzano, y de compartir el mismo título de la obra sobre la noción y práctica travesti de Campuzano posibilita aquella tensión.

En un segundo caso, el personaje travesti protagónico tensiona el ejercicio del poder al fluctuar entre una posición de agencia y una situación de represión, sin ubicarse completamente en una dimensión u otra. Este constante tránsito es producido como parte de un conflicto contra unas fuerzas del orden que representan un sistema cisheteronormativo, ante el cual el personaje principal no logra liberarse, mas sí burlarse, lo que implica desestabilizar aquel binario de dominación (agencia/represión). Esta relación de poder es ilustrada desde el primer encuentro, que definirá sus dinámicas a lo largo de la historia, entre aquel personaje y las fuerzas de orden. En el espacio del centro nocturno, las actividades del personaje travesti principal y de lxs demás asistentes de tal evento no solo son interrumpidas, sino hasta paralizadas a causa del ingreso imprevisto de las fuerzas policiales: “sorbos de cerveza congelados; caras pintadas [...] de miedo; uniformes verdes y azules [...] y frente a ella-él [el/la protagonista travesti], el Gran Fiscal de la Ciudad” (Campuzano 2013: 23). Evidentemente, este encuentro implica la división de dos bandos (un nosotras/os versus unos/as otros/as) que trae a colación la propuesta de Foucault sobre la tensa e histórica relación entre el ejercicio del poder y la sexualidad en términos de represión (2017: 13), que aborda tanto las diversidades de género como las disidencias corporales. A causa de tal trasfondo, la petrificación no es gratuita, pues la presentación, expresión e identidad de tales personajes es puesta nuevamente en una situación de vulnerabilidad por la presencia de tales autoridades. El enfrentamiento entre el personaje travesti principal (“ella-él) con la autoridad a cargo (Gran Fiscal de la Ciudad) da cuenta de la marcada segmentación entre la disidencia, y las normas del género y sexualidad. Ante este escenario, que da pie precisamente a este binario de agencia/represión, el personaje travesti protagónico opta por una actitud confrontacional, pues “Diosa se dice *herself*: Cuando te identifiques, verán con quién se meten” (Campuzano 2013: 23). Este ademán de valentía incluso le permite imaginar a tales autoridades con una imagen trastocada: “Compara caspa con *glitter*, gabardina con látex, badana con charol” (Campuzano 2013: 23). Es decir, aquel gesto imaginativo del personaje principal funciona como un mecanismo de travestimiento capaz de despojar todo signo vinculado a la imagen policial, de manera que la identidad institucional de las

autoridades pueda ser subvertida, con la finalidad de ser admitidas en el espacio y grupo social del/ de la protagonista: Diosa es quien ejerce el poder en su territorio. No obstante, este talante agente termina por debilitarse cuando su propio grupo la abandona en el sentido de que modifican su presentación en función de las expectativas normativas de las fuerzas del orden: “las piernas han sido cubiertas por pantalones, los accesorios [...] han desaparecido y, a punta de Kleenex y saliva, también el maquillaje [...] Dionisa se ve rodeada de hombres que la inquietan” (Campuzano 2013: 23). Este abandono al personaje principal significa que el ingreso de aquellas fuerzas ha sido exitoso, pues los/as asistentes de tal centro nocturno han configurado sus dinámicas, posiblemente por miedo, de acuerdo a la visión cisheteronormativa de las autoridades. Sin compañía alguna, y con una atmósfera que ha dejado de ser la suya, la agencia del personaje travesti principal comienza a perder sostenibilidad al momento de encontrarse directamente con aquellas fuerzas:

-Papeles.
 -Por favor -completa Dionisa impactada-. Aquí están mi DNI y mi...
 (Campuzano 2013: 23)

La interrupción de su discurso evidencia su posición ahora subyugada ante aquellas fuerzas del orden que tienen el control del espacio y el poder sobre su identidad, pues solicitar su DNI es recurrir a un aparato institucional cisnormativo que niega las subjetividades disidentes del género. En el caso del personaje travesti principal, su fluidez nominativa es reprimida por aquel documento que impone “una identidad civil inmutable” para diferenciar “quién sería un sujeto reconocible para la vida social a la vez que un/a ciudadano/a en el plano jurídico” (Vacarezza 2018: 17). En esta situación bajo el poder de las autoridades, la agencia del personaje travesti principal deviene en un estado de represión al ser trasladado en una furgoneta denominada “Gran Recolector” (Campuzano 2013: 24), lo que podría leerse, debido a su similitud nominativa a un recolector de basura, como un vehículo destinado para contener y reprimir a una lacra social según la mirada de un sistema cisheteronormativo. El arco narrativo de este primer encuentro define la tensión del binario entre agencia y represión en el relato con un cambio constante de una posición a otra. Este último punto es reforzado por cómo finaliza este primer encuentro: el personaje travesti principal desplazándose, transitando.

En este vaivén, los momentos de agencia y represión producidos por la confrontación entre el/la protagonista y aquellas autoridades normativas del género y la sexualidad, varían constantemente hasta llegar a un punto de fugaz capaz de socavar tal

binario. Siguiendo una postura agente, la rebeldía del personaje travesti principal radica en la necesidad de liberarse de ese sistema que lo contiene y reprime. En una primera oportunidad, intenta escapar del centro de reclusión al que es trasladado:

Bárbaro mira su cartera de sobre [...] deseando estar dentro, *I Dream of Jeannie*. Decide por lo único viable, lo que el renovado matra indica: salta sobre cables eléctricos que la acechan, con la cartera de antifaz, y Eréndira corre, corre [...] (Campuzano 2013: 24).

La intertextualidad de tal escena refuerza esa capacidad agente del/ de la protagonista en la lucha por su libertad, pues la serie televisiva cómica estadounidense *I dream of Jeannie* (1965-1970), en la que una mujer genio encerrada en una lámpara mágica es liberada, y el cuento “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1974), en cuyo final la protagonista, Eréndira, huye tanto del yugo esclavizante de su abuela como también del joven que ayudó a rescatarla, invocan una lógica de liberación. En un segundo momento, la agencia del personaje travesti protagónico radica en su comentada transubstanciación en el centro de reclusión al manifestar su tránsito entre los géneros: “se abre paso en medio de las que, boquiabiertas, han presenciado la transformación, y fresca [...] se une a la fila de los ahombrados” (Campuzano 2013: 25). El tránsito a aquel bando masculino demuestra cómo el/la protagonista ejerce poder al manifestar la fluidez del género a través de la dilución de los supuestos bandos divididos por los representantes de un sistema cisheteronormativo: las fuerzas policiales.

No obstante, a pesar de los esfuerzos del personaje travesti principal por rebelarse contra aquellas autoridades e inclinar la existente relación de poder a su favor, estas fuerzas del orden insisten en suprimir y humillar tal agencia, con la finalidad de recuperar su posición de dominio. El primer momento llega a ser solo un intento, pues el/la protagonista “es engullida, ahora por la Penitenciaría Municipal” (Campuzano 2013: 24). Esta atmósfera de represión y captura permite vislumbrar la tensión del binomio libertad/encierro que es construido en esa lucha por el poder entre aquellas fuerzas y el personaje travesti principal. En el segundo momento, durante aquel tránsito entre los espectros de la femineidad y masculinidad manifestados en los bandos mencionados, una oficial interrumpe la intención del personaje protagónico en medio del asombro y las risas de lxs demás detenidxs:

-Tú, en esta fila [...]
Silencio sepulcral. Sonrisas, risas, carcajadas [...] Su caída es inminente, Jesús lo sabe bien. Lentamente retoma el emplazamiento asignado

mientras busca sin éxito su polvera [...] esperando que el cielo se ponga color panza de burro, anunciando su liberación (Campuzano 2013: 25).

No solamente “Jesús” es humillado/a, sino que pierde su agencia al seguir el orden impuesto y asignado por aquellas fuerzas, quienes segmentaron, en la Penitenciaría Municipal, dos grandes bandos: las putas y el grupo en el que está “Jesús”, que, a su vez, se subdivide en otros dos, que son “los ahombrados y las transformadas” (Campuzano 2013: 24-25). Esta clasificación responde claramente a una visión cisheteronormativa de concebir la presentación, expresión e identidad de género, ya que, si tales fuerzas representantes del sistema le atribuyen el género femenino al grupo de las “putas”, le imponen un género masculino a los “ahombrados” y “transformadas” a pesar de que el género de estas últimas no fuese el asignado por tales sujetos garantes de una norma estructural. En el caso de las subjetividades travestis, como la del personaje principal, esta visión implica una borradora, pues, en lugar de ubicarlas en el espectro del género, son concebidas como una expresión de un deseo homosexual que, en palabras de Cáceres y Rosasco, estereotipa una visión caricaturizada de la femineidad (2000: 97). En adición a esta negación identitaria y represión del devenir agente del personaje travesti principal, la aparente consolidación de aquel sistema cisheteronormativo contra aquellas disidencias del género y la sexualidad es evidenciada cuando el/la protagonista travesti protagónico/a se resigna y tan solo espera su liberación según la voluntad de las fuerzas policiales; en otras palabras, “Jesús” queda en manos del poder del sistema.²⁸

Hasta aquí, esa oscilación del poder en la que el personaje principal travesti demuestra un nivel de agencia recurrente ha sido demostrada, pero el final del relato es lo que permite desestabilizar tal binario. Luego de su liberación por parte de las fuerzas del orden, “Jesús camina [...] fumando lo más solapa posible la chicharra escondida unas horas antes” buscando algún lugar donde pueda “iniciar la próxima substanciación” (Campuzano 2013: 25). A pesar de la inspección y el control por vigilar los cuerpos detenidos en aquel centro de reclusión, los representantes del sistema cisheteronormativo no detectaron, ni mucho menos decomisaron, esa colilla del cigarro de marihuana (ASALE 2010) que tenía escondida el personaje travesti principal. Esto significa que la represión de tales fuerzas no fue total o completa ni que ese gesto triunfal haya sido

²⁸ Este conflicto sobre el ejercicio y abuso del poder en el cuento “SNT” es un tema compartido con las obras mencionadas como parte de una tradición literaria nacional que aborda el tema del travestismo, porque la mirada cisheteronormativa de dichas historias logra imponerse a través de actos de violencia, mofas satíricas y la muerte misma de estos personajes disidentes.

producto de una agencia confrontacional. En ese sentido, tal acto del/ de la protagonista travesti puede considerarse como uno que burla y ridiculiza al sistema a partir de una estrategia indirecta o periférica capaz de poner en tensión esa relación de dominadores/as y dominados/as, y que, con la siguiente transubstanciación, invita a reforzar la idea de este tipo de fuga perpetua. Por este motivo, el recurrente limbo entre agencia y represión finaliza con una irrupción de un punto de fuga capaz de dismantelar tal binario como parte del carácter subversivo del travestismo contra las estructuras dicotómicas: la disidencia sobre todx(s).

La tensión del binomio agencia/represión es encarnado por una enunciación lingüística travesti caracterizada por su fluidez y subversión. El aspecto fluido de la propuesta travesti de Campuzano atraviesa todo el relato debido al constante desplazamiento del personaje travesti principal: el cuento inicia con la llegada del taxi a un centro nocturno y “finaliza” con el deambular de tal personaje en busca de un lugar para su siguiente transubstanciación (Campuzano 2013: 22, 25). Ambos momentos establecen un arco narrativo fuertemente dinámico, de una recurrente movilidad, y que invita a lxs lectorxs a cuestionarse sobre un final definitivo, pues más bien sería una proyección, una insinuación a continuar con esta narrativa con un ilusorio final.

Esto da cuenta de la tensión entre agencia y represión a partir del binomio libertad/encierro, o movilidad/detención. A pesar de que el inicio y el “final” del cuento manifiestan desplazamientos, hay momentos, a lo largo del relato, que detienen ese tránsito perpetuo. Estas escenas de interrupción responden al objetivo de las fuerzas del orden en suspender toda actividad realizada por el/la protagonista travesti y demás disidencias sexuales y de género, con la finalidad de suspender su libertad, capturarlos/as y encerrarlos/as. Esta lógica represiva es reforzada por los espacios cerrados del centro nocturno, cuya actividad es paralizada con el ingreso de las fuerzas del orden; de la furgoneta policial, “el Gran Recolector”; y la Penitenciaría Municipal (Campuzano 2013: 23-24). Los tres espacios mencionados posibilitan que los representantes de un sistema cisheteronormativo puedan imponer el ejercicio de su poder al sancionar, encerrar y controlar, con mayor facilidad, a los personajes disidentes, entre ellos, el/la protagonista travesti.

Sin embargo, aquel poder no es presentado únicamente por aquellas fuerzas del orden, pues este también es trasladado al bando de las disidencias: un espíritu de agencia contra aquellas imposiciones del sistema. Si bien el centro nocturno es un espacio cerrado que termina siendo invadido por las fuerzas del orden, antes de su ingreso, tal lugar era

una corriente altamente dinámica por el movimiento constante de sus asistentes, particularmente del personaje travesti principal, que recorría tal espacio sin detenerse y sin ser opacado al sobrepasar “en estatura al grueso de la concurrencia” y transitar llamativamente “entre un mar de pelo negro” (Campuzano 2013: 23). Esta fuerza móvil que encarna la agencia y las actividades de personajes disidentes incluso en espacios a los/as que son reclusos/as está presente igualmente en los aparatos del sistema cisheteronormativo. A pesar de que el Gran Recolector y la Penitenciaría Municipal son espacios de encierro y represión que refuerzan la capacidad de control y el ejercicio de poder de las autoridades, los personajes capturados no se quedan quietos. En el primero, al aburrirse de la vigilia, “unos trepan las paredes [...], otros empiezan una cháchara cotidiana. Dos [...] se lían a golpes” (Campuzano 2013: 24). Es decir, estos personajes rechazan una posición subyugante y se apropian del medio de encierro con la finalidad de encontrar una vía de escape o continuar con sus actividades previamente interrumpidas. En el segundo, dejando de lado el miedo o el temor de estar en la Penitenciaría Municipal, algunos personajes “se escupen los más usados insultos, mientras por los rincones se intercambian experiencias recientes” (Campuzano 2013: 25). El espacio de reclusión por excelencia pierde así una autoridad e imagen de terror y sanción al devenir en un campo de grescas verbales y hasta posiblemente de *cruising*, pues, si bien muchas de las actividades nocturnas de los personajes disidentes fueron interrumpidas, su reclusión no impide que puedan continuarlas incluso en los lugares más osados. Estos diferentes niveles de agencia muestran el ejercicio de poder es una cuestión constante al ser presentado, en el caso de los personajes disidentes, por una movilidad constante y dinámicas continuas en oposición a una fuerza represiva que intenta encerrarlos, reprimirlos y privarlos de su libertad, de su disidencia.

Por otra parte, la dimensión subversiva de la noción y práctica travesti de Campuzano están presentes en esta tensión entre agencia y represión, a través del lenguaje empleado en el relato. Una primera escena es cuando las fuerzas del orden conducen al personaje travesti principal a la furgoneta, denominada también “Gran Engullidor”, que lo llevará al centro de reclusión: “los uniformados construyen a su alrededor un ágora en la cual ella es bárbara e inician un mantra cada vez más subyugante: *sube*” (Campuzano 2013: 24). Si bien la fuerza represiva de las autoridades ocupa un rol subyugante y hasta asfixiante, la comparación de estas como un ágora feminizada (“la cual”) en oposición a una “bárbara”, invita a una incongruencia del género que invierte lingüísticamente la tradicional relación de dominadores/as y dominados/as, y es capaz de

confrontar aquella imagen represora del poder institucional y cisheteronormativo. Una segunda escena de esta relación tensional de poder tiene que ver con el intento de escapar y huir de “Eréndira”, pero “es engullida, ahora por la Penitenciaría Municipal, que maternalmente le abre sus rejas. *Dura lex sed lex*” (Campuzano 2013: 24). A pesar de que el/la protagonista es nuevamente atrapado/a y subyugado/a al poder de la fuerza policial, pues como indica la frase en latín “la ley es dura, pero es la ley”, la ironía en calificar como maternal la acción de aquella institución, símbolo del poder represor, es una muestra de la agencia lingüística que estratégicamente enfrenta a ese poder y fuerza represora. Estas escenas ilustran mediante qué mecanismos lingüísticos el lenguaje del relato presenta aquella tensión entre represión y agencia como parte de la misma subversión de la propuesta travesti de Campuzano.

No obstante, esta tensión termina por socavar aquel binario de agencia y represión a través de un punto de fuga que igualmente es presentado en la enunciación lingüística de la historia. El último párrafo del cuento, que aborda el “final” de la historia, no forma parte en sí de aquel cuerpo narrativo, pues es una posdata (Campuzano 2013: 25); es decir, una estrategia textual periférica del cuerpo central que sirve para agregar información adicional. De manera similar, este párrafo que escapa del cuerpo principal del relato e invita discretamente a lxs lectorxs a seguir con la narrativa de la historia, en la que Jesús saca el objeto escondido que no pudo ser encontrado por la propia policía a pesar de haber estado bajo su dominio y control. Este punto de fuga es presentado en aquella estrategia textual que igualmente desestabiliza aquel binario de agencia y represión, a través de una burla y ridiculización de la vigilancia total del sistema cisheteronormativo, en pos de la subversión y fluidez de la propuesta travesti de Campuzano: en este caso, un lenguaje travesti.

De este modo, el análisis detallado del cuento “Saturday Night Thriller” permite considerar una retórica capaz de desestabilizar los binarios de género (masculino/femenino) y dominación (agencia/represión) en función de encarnar la fuerza fluida y subversiva de la noción y práctica travesti de Campuzano. Tal relato contribuye a construir performativamente la figura de Campuzano gracias al manejo de este lenguaje travesti socavador de aquellos binarios, y que también invita a lxs lectorxs a cuestionar, y diluir, los posibles límites de la ficción.

En síntesis, este subcapítulo ha demostrado cómo una de las dimensiones que construyen la figura de Campuzano en SNT es su enunciación lingüística, que se caracteriza por socavar toda imposición binaria como parte de una retórica travesti fluida

y transgresora. A través de los escritos ubicados en la sección literaria de la obra, expuse cómo algunos rasgos estilísticos (fluidez nominativa, barroquismo y un componente irreverente y humorístico) son comunes en varios de estos relatos, lo que refuerza el empleo de un lenguaje travesti en términos de una enunciación y recepción performativas. Entre estas historias, opté por analizar detalladamente el cuento homónimo de la obra, con la finalidad de ilustrar cómo puede funcionar como una clave de lectura del libro, y, por ende, de la propuesta travesti de Campuzano. Este análisis me permitió demostrar el sentido socavador de binarios, tanto del género como de la dominación, del lenguaje travesti de Campuzano en un nivel performativo: la fuerza subversiva y transitiva de la noción y práctica del travestismo de Campuzano es claramente encarnada en esta historia, en este lenguaje travesti, en este aspecto de su enunciación lingüística.



Capítulo 2

La paratextualidad performativa de una escritura travesti

Si en el primer capítulo analicé la construcción performativa de la figura travesti de Campuzano a partir de su cuerpo, estética y enunciación lingüística, en este me propongo examinar los paratextos de SNT. Estos elementos configuran, desde un primer acercamiento, una manera dinámica e interactiva de lectura. Invitan a percibir la obra como un objeto estético (a nivel de la materialidad del libro) y a ser parte de un proceso de lectura lúdica (el dinamismo por parte de una retórica travesti), con el objetivo de transmitir la temática travesti de la obra. De hecho, la condensación de tal propuesta travesti pasa por un nivel máximo de performatividad de los paratextos: esa invitación lúdica y seductora de leer la obra deviene en un ejercicio por travestir a lxs lectorxs, lo que pone en evidencia la relación establecida por este texto entre performance, escritura, lectura y género sugerida en la hipótesis central de la presente tesis.

¿A qué me refiero con paratextualidad? Parto de la noción de Genette sobre los paratextos como aquel campo que incluye los siguientes elementos:

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias [...] y que es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector [...]" (1962: 12-13).

Es decir, los paratextos son estos elementos generalmente ajenos al cuerpo textual del contenido del libro, cuyo fin es proporcionar a lxs lectorxs una manera de acercarse al libro en cuestión, pues “constituyen un umbral de preparación para la lectura e imbuyen al lector de ideas previas sobre cómo debe interpretar esta obra...” (Arroyo 2014: 65). Por ello, podría formularse que este aspecto pragmático implícitamente recae en una relación entre emisor y receptor, “un proceso de lectura y diálogo social” que compensa “la ausencia del contexto compartido por emisor y receptor, reconstruyendo uno nuevo para guiar las interpretaciones lectoras (Arroyo 2014: 66). En ese sentido, los paratextos, en estrecha sintonía con el contenido textual, pueden pautar lúdica y libremente al considerar la agencia de lxs lectorxs por descubrir modos múltiples de lectura.

A su vez, ¿qué quiere decir que los paratextos de SNT sean performativos en términos de recepción? Aquí recorro a la visión de la corriente denominada *Performance*

Writing,²⁹ enfocada en el vínculo entre intervención artística y escritura, y que concibe la lectura como una forma de actuación o actividad (Hall 1997: 69). Es decir, leer implica un hacer o una suerte de participación activa por parte de lxs lectorxs. Desde tal aproximación metodológica y artística atraída por el potencial de la escritura para relacionarse con las prácticas corporales y animadas de la performance (Allsopp y Preston 2018: 1), una performatividad de la recepción implica renovar el sentido de escritura y lectura a una dimensión más dinámica, lúdica y participativa, en la que los textos adquieren un mayor peso material (Lynch 2013: 20). Por este motivo, los paratextos de SNT son performativos al destacar tanto el aspecto del libro en cuanto objeto como su retórica dinámica en relación con la temática respectiva.

Es más, debido a la presentación de ese carácter fluido, lúdico y subversivo de la noción y práctica travesti de Campuzano en los paratextos de SNT, podrían leerse estos paratextos como una invitación performativa de la lectura de la obra; es decir, estos elementos travisten a lxs lectorxs. Esta acción de travestir implica posicionarlxs en ese juego y placer multisensorial con el libro, y en aquel cuestionamiento no solamente del género, sino también de la acción misma de leer y del contacto con el lenguaje. SNT desde un primer acercamiento, gracias a sus paratextos, nos invita a ser partícipes de su propuesta, nos invita a ser travestidxs.

En este segundo capítulo, examinaré cómo los paratextos de SNT son performativos por transmitir la propuesta travesti de Campuzano a través de animar una lectura interactiva, que puede percibirse como una acción por travestir a lxs lectorxs. Un grupo de estos paratextos remiten al aspecto físico y material de la obra; es decir, al diseño editorial, textura y paleta cromática de SNT. Este énfasis, además de reforzar la lectura del libro como un objeto estético, permite un acercamiento multisensorial de SNT capaz de encarnar la propuesta travesti de Campuzano a través de una estética espectacularizada que escandaliza nuestros conocimientos previos sobre el lenguaje y la representación, y la identidad y el género. Otros paratextos, como la información de la portada, contraportada, el prefacio, la introducción y los epígrafes preliminares, juegan con el proceso performativo de enunciación y recepción de la obra con el fin de dinamizarla o enfatizar -y hasta cuestionar- la acción misma de leer.

²⁹ Consultar el artículo de Allsopp y Preston (2018) para revisar los acontecimientos y eventos que motivaron la especialización de este campo.

2.1 La materialidad espectacularizada del objeto estético

Un primer grupo de paratextos pautan un acercamiento multisensorial a la dimensión física de SNT, caracterizada por una estética espectacularizada. Tanto la llamativa forma como la inusual textura del libro nos invitan a prestar una atención poco común y hasta lúdica a su materialidad, cuya particularidad le permite constituirse como un objeto estético. Esta presentación es performativa, pues invita a lxs lectorxs a ser partícipes de una suerte de espectáculo de la temática de SNT, bajo una lógica del escándalo travesti.

El conjunto de paratextos que destacan la dimensión material de SNT de una manera dinámica poseen una estrecha relación con la idea de performance. Este tipo de vínculo entre texto y performance ha sido explorado a través de un diálogo entre los estudios teatrales y los de escritura creativa a partir de determinadas obras cuya escritura “becomes meaningful in the material [...] becomes its own means and ends... [c]hallenging the boundaries of reflexive textualities” (Pollock 1998: 75). Este énfasis en la materialidad es lo que hace posible considerar a SNT como un objeto estético debido a su tratamiento artístico y visual en su diseño y formato. Esta configuración permite una lectura performativa al invitar a lxs lectorxs a acercarse lúdicamente a la propuesta travesti de Campuzano a partir de tal libro o, mejor dicho, objeto.

En adición, la línea gráfica de estos paratextos no es gratuita, pues responde a la lógica de un espectáculo, que finalmente es una acepción del término performance, desde su sentido teatral. Tal estética espectacularizada, que será analizada en los siguientes párrafos, es organizada a partir del diálogo entre escándalo y travestismo. Para comenzar, podemos comprender el escándalo como el acto que, fuertemente ligado al criterio de la incongruencia, produce el desmantelamiento de ciertas estructuras, y la subversión de un sentido lógico o coherente (Austin, citado en Felman 2003: 67, 110). Tal acercamiento nos ayuda a comprender por qué se califica de “escandalosas” a comunidades de las disidencias sexuales o de género, entre ellas las personas travestis: efectivamente, tales sujetxs poseen el potencial de desmantelar o subvertir la lógica y coherencia propias de una estructura cisheteronormativa. En otras palabras, la identidad, presentación o expresión de género de ciertas personas disidentes pueden ser percibidas como escandalosas por una visión cisheteronormativa que niega y excluye toda tensión o

subversión del binario de género.³⁰ En ese sentido, un grupo de paratextos de SNT pueden ser leídos como parte de una espectacularización de un escándalo travesti.

Analizaré cómo un conjunto de los paratextos de SNT guían una lectura performativa de la propuesta travesti de Campuzano a través de una aproximación multisensorial enfocada en la dimensión física de la obra. Debido a la riqueza de su línea gráfica y su atractiva densidad, estos paratextos motivan un primer acercamiento lúdico a este libro o, mejor dicho, objeto estético como parte de un ejercicio de leer performativamente. En este, nuestra visión del género y lenguaje es travestida bajo la lógica de un espectáculo del escándalo travesti, que implica no solamente leer, sino también hacer y sentir tal acto. Este proceso es logrado tanto por este grupo de paratextos externos como internos. Mientras que los primeros nos invitan a cuestionarnos sobre las incongruencias del lenguaje y la representación, los segundos están orientados a la del género y la identidad. Ambas incongruencias propias de un escándalo travesti están presentadas bajo una estética espectacularizada que seduce a lxs lectorxs.

Los paratextos externos de este grupo, orientados a llamar la atención sobre la dimensión física de la obra, están articulados para guiar performativamente a lxs lectorxs sobre la propuesta travesti de Campuzano a través de una reacción escandalosa sobre el lenguaje y la representación. Es decir, estos paratextos externos, tanto algunos elementos de la portada como contraportada, invitan a lxs lectorxs a una primera aproximación multisensorial de la obra u objeto estético.³¹

Un elemento llamativo es definitivamente la paleta cromática de SNT, enfocada en presentar una estética travesti espectacularizada. En el aspecto cromático, contra un fondo negro en la portada y contraportada, la combinación de un rosa y un verde neones o fosforescentes seducen la mirada a partir de la impresión y/o el escándalo visual. En otras palabras, esta fusión cromática llama la atención de lxs lectorxs por la forma y el tratamiento artístico de tal obra antes que su contenido escrito (ver fig. 14). Es más, esta paleta cromática posee un sentido performativo de la propuesta travesti de Campuzano, pues encarna la estética de la figura travesti de Campuzano, tal como analicé en el capítulo anterior en el apartado enfocado precisamente en aquella dimensión. La presentación

³⁰ Debido al enfoque particular de la presente tesis, aquella lectura sobre la relación entre una lógica del escándalo con las comunidades de la diversidad y disidencias de género y sexuales no será ahondada, pero posee el potencial para ser abordada en otros estudios e investigaciones.

³¹ En una conversación con el editor general de SNT, López sostiene que un referente importante para el acabado visual de la obra es la edición del libro *Post/Porn/Politics* (2009) realizada por el performer, curador y *drag queen* alemán Tim Stüttgen (2020a).

gráfica de la portada y la contraportada enuncia desde ya una estética *cholopink-mix soda limón* (Campuzano 2013: 38), es decir, la estética chicha de Campuzano que aglutina tanto influencias foráneas como locales (hasta milenarias) en su travestismo y que guiará el formato gráfico a lo largo de la obra. Como fue señalado por el propio editor de SNT, las decisiones gráficas orientadas a tonos chillantes y fosforescentes respondían sobre todo a una necesidad por presentar un libro festivo que grite o le hiciera “justicia a los gritos de Giuseppe” (López 2020a, 2020b). Esto significa que tal acercamiento a la materialidad de SNT por parte de su atractiva y chillante paleta cromática implica además una lectura performativa, en la que el contenido queda subordinado por la seductora forma. Es decir, en lugar de ser capturadxs por el título o el nombre de lx autorx, somos atraídos por aquella línea gráfica que no representa, sino más bien presenta la temática de la obra desde un sentido multisensorial.



Fig. 14. SNT. Fotografía personal.

El diseño y formato cromático de SNT performan una espectacularización de la temática de la obra. Tal tratamiento gráfico permite no solamente atraer nuestra atención a la materialidad de SNT, sino también nos invita a ser partícipes de una lectura performativa, pues quiebra nuestro pacto de lectura tradicional al visualizar la presentación de un libro, u objeto estético, como un espectáculo a partir de su estética. Incluso, podríamos hablar de una performance si consideramos la acepción teatral de esta. Esta acepción cobra fuerza por la implementación de cinco estrellas rosadas en el borde

superior e inferior de la contraportada como si esbozara la imagen de una marquesina anunciando un show, un espectáculo, una performance (ver fig. 14).

Otro aspecto que suma una subversión más en favor de una priorización del significante por el significado es su textura de dimensiones poderosamente inusuales y llamativas.³² El elemento más resaltante de la portada es una especie de detente incrustado que modifica completamente el relieve de la obra (ver fig. 14). Particularmente, la cinta dorada de tela troquelada de tal figura artesanal, que captura el retrato del protagonista de la obra, desborda la propia superficie plana de la portada. Esa pequeña fotografía laminada corresponde a Giuseppe Campuzano en un devenir propio de su travestismo, pues recrea la imagen analizada en el anterior capítulo de la Virgen de los Dolores. Sin embargo, una particularidad que la diferencia de la pieza ya comentada es que, en ese retrato, su rostro, más que indicar un dolor expresivo, parece connotar un dolor silencioso, como si estuviese en un estado de trance o transición, enfocado en la espera en sí. En un sentido conceptual, debido a que una estampa religiosa cumple, por lo general, una función protectora como un pacto de fe entre la persona devota y la figura presentada, este devenir travesti de Campuzano se apropiaría de la mencionada Virgen con el fin de otorgarle tal marco de legitimidad a su respectiva comunidad travesti e incluso establecer un nuevo pacto de fe. Pero, este pacto ceremonioso no solamente sería uno interno entre personas travestis, sino con cualquier lectorx curiosx en conocer la propuesta travesti de Campuzano en SNT, y es precisamente aquella interacción la que dota de un carácter performativo aquel sentido conceptual. Como sostiene la destacada investigadora Ondina Rodríguez, los detentes son objetos que suelen establecerse, en espacios de luchas colectivas e individuales, como un “guardia” de un espacio corpóreo según el sujeto que lo ostente (2004: 28). Esto significa que ese potencial simbólico del detente recae performativamente en su misma ostentación, por lo que, en el caso de SNT, la promesa de aquella propuesta travesti de Campuzano es condensada y presentada a través de este objeto incrustado en la portada de la obra. De esta manera, lxs lectorxs, al ser atraídxs por este objeto aparentemente ornamental, en realidad, están siendo invitadxs a ser partícipes de un proceso escandaloso.

Siguiendo la estética de los paratextos externos escandalosos de SNT, la combinación de las proporciones densas de la obra con el detente incrustado permite

³² En diálogo con las obras e intervenciones artísticas anteriores de Campuzano, encontramos una energía constante por recurrir a invenciones y textualidades diversas como parte de su propuesta travesti (Rodríguez 2018: 79).

constituir una suerte de *collage* (ver fig. 14). Considerando incluso el carácter fervoroso del detente, podríamos hablar de un espectáculo ritualizado travesti. Este, gracias a la inusual textualidad y relieve de SNT, involucraría una dimensión participativa en la que lxs lectorxs puedan sentir una lectura performativa a través de aquel acercamiento lúdico de la obra en su dimensión de objeto. Como señala López con respecto al proceso editorial de la obra, un punto importante en el acabado visual de SNT era que pueda presentarse como un objeto táctil (2020a). A partir de tal tratamiento, la primera reacción de lxs lectorxs estaría enfocada no necesariamente en la lectura del título o del contenido de la portada o contraportada sino en sentir el libro cuál objeto poderosamente atractivo. Esta sensación se conecta con la propuesta travesti de Campuzano, en la que el significado o esencia queda subvertido por el significante o la imagen.

En suma, estos paratextos externos y escandalosos de SNT, además de invitar a la lectura, performan ya pautas de la temática de la obra, pues intentan concretizar dimensiones de la noción y prácticas travestis de Campuzano. Particularmente, aquí nos referimos a una invitación subversiva por travestir nuestra visión del lenguaje y la representación al priorizar el significante por el significado, de tal manera que el carácter ontológico de este último resulta más bien una ilusión. Asimismo, tanto sus proporciones y relieve como su paleta cromática poseen resonancias con los objetos o piezas artísticas de una *performance writing*, ya que estos tienden a escapar de la tradicional presentación lacónica de los libros para darle una importancia al carácter espacial y visual (Hall 1997: 71). Esta experiencia táctil con el objeto estético de SNT, a partir de los paratextos externos comentados, refuerza aquella subversión que es presentada como una suerte de espectáculo ritualizado travesti: devenimos en participantes de la lectura performativa de SNT, del *show*, de la *performance*.

Pasando a los paratextos internos, esos, en cambio, no están enfocados principalmente en este quiebre de nuestra visión sobre el lenguaje y la representación, sino en escandalizar performativamente nuestra visión del género y la identidad a través de la figura travesti de Campuzano. Estos paratextos internos, conformados por el índice y el colofón, nos invitan a una experiencia táctil y performativa de SNT como un objeto estético y espectacularizado con el que travestimos nuestros conocimientos previos de la identidad en favor de acercarnos a la propuesta travesti de Campuzano, caracterizada por su fluidez y fuerza colectiva en términos de género.

08 PINK IT, BITCHI
MIGUEL A. LÓPEZ

PELUQUERA
FICCIÓN/CHISME

22 **SATURDAY NIGHT
THRILLER**

28 **MILUZCA**
213

34 **BARBIE®**

38 **EL GINOIDE**

44 **AMADEUS**

44 **CUATERNA, TRINITAS, UNA
WELCOME**

54 **NARCISO**

58 **TRANSITO**

CHAMANA
CURANDERA/MUSEXO

62 **¿SON SUFICIENTES
DOS GÉNEROS?**

66 **CONCEPTO, CONTEXTO
Y PROCESO**

74 **EL MUSEO TRAVESTI
DEL PERU**

80 **EL MONSTRUO ESTÉTICO
DE ENGENDRO FABULOSO
A PERFORMATIVIDAD
CREADORA**

86 **PROCESOS DEL ARTE
SEXUADO, EL CUERPO
POLÍTICO Y LA
NACIÓN TRAVESTIDA**

**TRABAJADORA
SEXUAL**
CALLEJERA/ACTIVISTA

100 **SUÉLTATE LA TRENZA
VOLANTE**

108 **VIHDA**

Fig. 15. Índice de SNT (primera parte), pp. 2-3.

128 **RECLAMANDO LAS
HISTORIAS TRAVESTIS**

144 **CUBRIR PARA MOSTRAR**

144 **ENCUENTROS TRAVESTIS
CONTEMPORANEOS
CON EL GÉNERO Y LA
SEXUALIDAD EN
AMERICA LATINA**

162 **PASQUIN TRAVESTI**

COSTURERA
CORTE Y CONFECCION/GENEALOGICA

170 **EN TODAS PARTES**

178 **ANDROGINA TRAVESTI
EXCENTRICA**

192 **¿ES POSIBLE UN
BICENTENARIO SIN SEXO?**

194 **NOMBRES SUREÑOS
COMUNES, AMBIGÜOS
Y POSTIZOS**

200 **GENEALOGÍA VELADA DEL
FUTURO TRAVESTI**

210 **EL TERCER SEXO EN EL
CUARTO PODER**

218 **LETANÍA / TROPO / CIFRA**

220 **MANIFIESTO EN
CUATRO ACTOS**

232 GIUCAMP

236 GIUSEPPE CAMPUZANO: 'NO SOY MUJER NI HOMBRE...
LOS GÉNEROS NO EXISTEN'
JOSÉ GABRIEL CHUECA

240 CORPS SANS ORGANES;
ENTREVISTA CON GIUSEPPE CAMPUZANO
R. MARCOS MOTTA

246 FUENTES

250 AUTORES

Fig. 16. Índice de SNT (segunda parte), pp. 4-5.

Siguiendo el sentido de un escándalo travesti, tanto el índice como el colofón condensan las incongruencias de una identidad aparentemente fija y estable, en términos de género, a partir de una presentación espectacularizada de la fluidez y multiplicidad. Por una parte, el inusual índice de SNT nos invita a ser partícipes del múltiple devenir travesti de la figura protagónica de la obra: Campuzano. Este paratexto de una tipografía verde y rosada chillantes en un fondo blanco desplaza el fondo rosa de la misma tonalidad escandalosa de las primeras páginas del libro, lo que causa un impacto visual en lxs lectorxs, pues estas páginas, llamadas guardas también, suelen tener un color blanco como

en la mayoría de los libros (Genette 2001: 32). Continuando con aquellas impresiones gráficas, el índice de SNT sorprende al ser uno acéfalo, es decir, sin título (ver fig. 15), lo que implica una transgresión de su sentido inicial, que es ilustrado puntualmente por Genette, como aquel intertítulo generalmente encargado de anunciar el apartado de titulación que organizará la estructura de una obra (2001: 270-271). A pesar de tal ausencia nominativa, tal sección, además de incluir apartados como una introducción, entrevistas y uno final de fuentes y autores, agrupa cuatro grandes áreas que estructuran internamente la obra: peluquera, chamana, trabajadora sexual y costurera (ver fig. 15 y 16). En parte gracias a la introducción que será comentada en breve, tales profesiones, o “conceptos políticos”, poseen un carácter doblemente significativo, pues aluden a los oficios tradicionales a los que fue relegada la comunidad travesti (López 2013: 15). Es decir, la división de la obra responde a cuatro fuentes de conocimientos travestis compartidos desde un lugar asignado en una determinada estructura social y política. Por este motivo, el anuncio de respectiva titulación sorprende, pues significaría que Campuzano no sería una/o sino muchas/os. Esta presentación permite posicionar a Campuzano como una figura articuladora de múltiples voces travestis, como fue argumentado en el primer capítulo.

Asimismo, este acercamiento a tal mirada múltiple del género forma parte de un proceso de lectura performativa por dos razones. Mientras que la primera tiene que ver con aquella estructura interna de la obra que nos remite al objeto estético mismo en esa interacción multisensorial, la segunda está vinculada a la ausencia del título del índice: como la figura travesti de Campuzano condensa tales categorías, aquel título es desplazado incluso por la misma fotografía de la portada que encarna a Campuzano en sí misma/o y, por ende, a las demás y diversas voces travestis conjugadas en su figura. Es más, este carácter performativo es reforzado por la espectacularización de tales categorías que son relocalizadas en un espacio artístico justamente gracias a la presentación visual escandalosa que roza con aquel tipo de resonancia espectacular, por lo que no podríamos considerarlas literalmente como profesiones o identidades, sino más bien como performances travestis articuladas por la figura de Campuzano.



Fig. 17. Colofón de SNT, pp. 252-253.

Por otra parte, el particular colofón de la obra refuerza un sentimiento de colectividad travesti a través de una lectura espectacularizada del género. Generalmente, esta sección, ubicada en las últimas páginas de una publicación, puede incluir la marca de conclusión del trabajo de imprenta e información editorial (Genette 2001: 33). No obstante, el colofón de SNT escandaliza tal convencionalismo al poseer un componente fuertemente espectacularizado, porque es presentado como el apartado fílmico de los créditos finales de una producción audiovisual (ver fig. 17), lo que . De manera similar al tratamiento gráfico de la contraportada, unas estrellas rosadas chillantes vuelven a escena para enmarcar el título de la obra como parte del espectáculo del que fuimos partícipes. En adición, las expresiones “Starring” y “cast” para agrupar al equipo editorial (ver fig. 17) refuerzan una materialización de una estética del espectáculo, aspecto vinculado también a la propuesta travesti de Campuzano. Es decir, la figura travesti de Campuzano es rescatada como un tipo de intérprete o “actor/actriz”. Es más, podríamos hablar incluso, en términos butlerianos, de una metaperformance del género: cómo las prácticas travestis de Campuzano, que pueden ser leídas como una performance del género, implican una actuación de una actuación y así sucesivamente. Tal planteamiento posibilita que nuestra visión del género sea escandalizada. Esta experiencia, incluso, destaca un grado de comunión formado no solamente entre lxs lectorxs participantes con la obra y Campuzano *per se*, sino también con la producción de esta (incorporada en aquel colofón escandaloso). La fuerza colectiva articulada en la figura de Campuzano posee

inegablemente un componente de afectividad. Como fue rescatado en el capítulo 1, López menciona, por un lado, el gran apoyo que recibió para la producción y financiamiento de la obra y, por otro lado, la pertenencia afectiva de Campuzano en una comunidad disidente (2020b). Es más, la fig. 18, al estar posicionada junto a la información editorial y los agradecimientos del colofón escandaloso, encarna tal sentimiento de comunidad travesti. En esta fig. 18, podemos ver cómo Campuzano, junto a su acompañante, ambas/os travestidas/os de tapadas limeñas, seducen directamente el lente de la cámara, por lo que se crea una tríada entre tal comunidad y lx lectorx. Aquella fuerza colectiva, que es presentada en este colofón, transita en esta lectura performativa de la obra: de todxs para todxs.



Fig. 18. Sin título, por Claudia Alva, pp. 254-255.

Así, ambos paratextos internos nos invitan a ser partícipes de este proceso de travestir nuestra visión sobre la identidad, en términos de género, a partir de una lectura performativa o espectacularizada, como parte de la propuesta travesti de Campuzano. Tanto el índice como el colofón, además de escapar de un diseño o formato convencional, desestructuran una visión unívoca de la identidad en favor de una multiplicidad o un devenir fluctuante caracterizado por una fuerza colectiva de una comunidad disidente o, en este caso, travesti. La presentación de tal energía grupal alcanza un carácter performativo, en la recepción, debido a la espectacularización de los mismos paratextos internos que nos dan la sensación de participar en una suerte de actuación de una actuación, y así sucesivamente, del género y la identidad. Por este motivo, aquellos paratextos internos refuerzan la concepción de SNT como un objeto estético que invita a una lectura performativa multisensorial: además de leer, sentimos y participamos con el objetivo mientras travestimos nuestra posición sobre la identidad y el género.

En resumen, el presente subcapítulo ha determinado cómo un grupo de los paratextos de SNT, internos y externos, están orientados a escandalizar nuestra visión del

lenguaje, en términos de representación, e identidad, en términos de género, como parte de una lectura performativa espectacularizada a partir de una interacción multisensorial con la dimensión física de la obra o, mejor dicho, del objeto estético en cuestión. Desde un sentido receptivo, esta lectura performativa nos invita a ser partícipes de una experiencia estética gracias al tratamiento llamativo de la materialidad del objeto con el que no solamente leemos, sino también sentimos como parte de un espectáculo o performance travesti. Tal acercamiento, efectivamente, encarna la propuesta travesti de Campuzano al grado de ser percibido como un ejercicio para travestir nuestra visión sobre el lenguaje o la identidad desde una posición o mirada travesti. Los paratextos externos, conformados por la chillante paleta cromática y la atractiva textura SNT, nos guían a travestir nuestra visión sobre el lenguaje en favor de subvertir un tipo de esencia del significado al priorizar el rol del significante. En cambio, los paratextos internos, tanto el índice como el colofón, pautan el travestimiento de nuestros conocimientos previos de la identidad al dismantelar una visión ontológica de esta en función de una multiplicidad y una energía colectiva. En términos de género, este dismantelamiento es reforzado por la estética espectacularizada de aquellas secciones que, en relación con la temática de la obra, nos ubican en una suerte de metaperformance. Ambos paratextos de aquel grupo nos permiten alcanzar un vínculo multisensorial con el objeto estético de SNT como parte de una lectura performativa y lúdica de la propuesta travesti de Campuzano, en la que devenimos en lectorxs participantes travestidxs de un mismo espectáculo o performance.

2.2 El acto performativo de una lectura travesti

Si un primer conjunto de paratextos guían principalmente un acercamiento multisensorial a la propuesta travesti de Campuzano, un segundo grupo está enfocado sobre todo en pautar la dimensión lúdica de la retórica travesti de la obra. Esta dimensión lúdica está vinculada con una performatividad en términos de enunciación y recepción. Es decir, tales paratextos no solamente encarnan de la noción de lo travesti, sino que también posibilitan una lectura participativa, con el objetivo de cuestionar nuestra visión del género desde una mirada travesti; es decir, nos travisten.

Esta selección de paratextos enfatizan el vínculo performativo entre la noción y la práctica travestis de Campuzano, y el proceso de escritura y lectura de SNT. Como fue mencionado en la introducción de la presente tesis, la propuesta travesti de Campuzano es caracterizada principalmente por un carácter subversivo, fluido, situado y lúdico. Este diálogo entre lo subversivo y lo fluido o transicional precisamente posee resonancias con

los estudios *queer* y trans (Butler 2016; Garber 1993; Sifuentes-Jáuregui 2002; Stryker 2017). Mientras que el carácter situado será analizado con mayor detalle en el próximo capítulo, la dimensión lúdica está asociada por un sentido celebratoriamente irreverente, ante las condiciones de una estructura cisheteronormativa, que es ilustrado a partir de intervenciones o disrupciones. Richard, sobre las performances travestis del dúo chileno conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, “Las Yeguas del apocalipsis”, sostiene que sus actuaciones son un tipo de divertimento urbano que frivoliza y subleva la institucionalidad del arte y la política (2018: 54-55); trasladando mencionada idea a la propuesta de Campuzano, podríamos hablar de un divertimento performativo del género y el lenguaje en SNT. Precisamente tales dimensiones son los ejes que surcan la retórica travesti de SNT tanto en su nivel de escritura como de lectura a partir de una convergencia entre el contenido y la forma, de modo que nos permite ser partícipes de un proceso de lectura como un acto, una performance.

En el presente subcapítulo, describiré cómo este otro grupo de paratextos de SNT pautan la retórica travesti de la obra en cuanto acto performativo. Estos paratextos presentan la propuesta travesti de Campuzano desde un sentido performativo, en términos de enunciación y recepción, con el objetivo de motivar una agencia en lxs lectorxs sobre una visión travesti del género y el lenguaje. Por un lado, los paratextos externos de este grupo nos posicionan principalmente al carácter performativo, en términos de enunciación, de la noción y prácticas travestis de Campuzano desde su dimensión subversiva y fluida gracias a los elementos de la portada y contraportada, respectivamente. Por otro lado, los paratextos internos de tal conjunto nos invitan a una dinámica performativa y de goce, en términos de recepción, de la propuesta travesti de Campuzano a través del prefacio, la introducción y los epígrafes preliminares de la obra. Este conjunto de paratextos nos permite cuestionar la lectura misma como una suerte de actuación gracias a ese proceso o ejercicio performativo por travestir nuestra posición de lectorxs a participantes activos y agentes en relación con la temática de SNT.

Primeramente, los paratextos externos de esta agrupación encarnan el aspecto subversivo y fluido de la propuesta de Campuzano desde un primer acercamiento a la obra. Por una parte, el contenido de la portada, más que informarnos sobre la obra, nos sorprende a partir de un juego de incertidumbres o ambigüedades por la presentación tipográfica que impide una lectura clara o legible de los datos en cuestión (ver fig. 14). Es decir, este contenido inicial nos invita a esforzarnos en descifrar la presentación básica de toda publicación: ¿quién es lx autorx? ¿Cuál es el título? Este juego tipográfico

pareciera ser parte de un mestizaje, pues aquel tipo de letra futurista y difusa tensiona la presentación de la portada junto al detente analizado en el anterior subcapítulo. Esta mezcla entre lo local y lo foráneo, como parte de la estética travesti de Campuzano descrita en el anterior capítulo, permite configurar un tipo de promesa o proyección política caracterizada por un carácter subversivo que descompone nuestro usual contacto con un libro. Este acento por desestabilizar el tradicional rol contractual de la portada nos invita a abrir nuestra manera de leer.

En adición, esta confusión inicial no solamente estaría vinculada a un nivel tipográfico, sino también lingüístico, pues el título *Saturday Night Thriller* está fragmentado en 6 monosílabas (Sa-Tur-Day Night Thri-ller). Según cuenta el editor general de SNT, un motivo importante al escoger aquel título fue el enfatizar el carácter corporal, poético y performativo de la escritura de Campuzano, que puede ser rastreada en su narrativa como, por ejemplo, en el cuento homónimo (López 2020a). Entonces, enmarcar la obra bajo un título que posibilita el diálogo entre la escritura y la performance, además de innovar completamente nuestra manera de acercarnos a un libro, nos permite reconocer cómo la noción y prácticas travestis de Campuzano pueden canalizar su energía disruptiva en el espacio de la escritura.

Por otra parte, el contenido de la contraportada performa la dimensión fluida o transicional de la propuesta de Campuzano a partir de presentar una línea de vida travesti. La información proporcionada se desvía de las tradicionales notas biográficas, bibliográficas, apreciaciones elogiosas o algún dato editorial (Genette 2001: 27), porque apela a un género discursivo generalmente vinculado al mundo oral más que al escrito: la entrevista. Cada pregunta y respuesta respectiva corresponden a una de las tres entrevistas incluidas dentro del material (ver fig. 14), cuya presentación, en la contraportada, permite constituirse como una línea de vida travesti dividida en un pasado, presente y futuro continuo a modo de un acto procesual constante o tránsito. Un aspecto del pasado estaría presentado en la primera pregunta y respuesta al abordar los ideales de Campuzano: Michel Foucault, pensador “postestructuralista” francés que contribuyó enormemente al campo de las humanidades y de la sexualidad con estudios precursores de la corriente política y académica *queer theory*; Severo Sarduy, escritor y crítico cubano con un interés por el estilo neoborroco y las temáticas de la homosexualidad y el travestismo caribeño; Bette Davis, actriz estadounidense y figura de culto de una cultura *camp*; Elizabeth I, reina de Inglaterra durante el S. XVI que gobernó sin contar con la figura política o pública de un rey a su lado; Susy Díaz, reconocida *vedette* peruana que ha

espectacularizado estratégicamente, a través de su vida, la noción de que lo privado es público; y cualquier “chica Almodóvar”, calificativo de las actrices recurrentes de las películas del cineasta español Pedro Almodóvar. Este conjunto heterogéneo de personajes nos introduce a una serie de influencias que han contribuido en la noción y prácticas travestis de Campuzano desde un plano estético, cultural e ideológico. Incluso, el hecho de que mencione como ideales a personajes enfatiza aquel carácter performativo que atraviesa toda su propuesta travesti. Luego, la dimensión del presente implica el núcleo temático de la obra: “Travesti es tránsito [...] Yo no soy una mujer, no soy un hombre y no es que no me decido. Lo que planteo [...] es que los géneros no existen” (Campuzano 2013: 238). Esta afirmación explosiva sobre el género, pero también sobre una manera de identificación continua y (re)presentación interrogada, dispara reflexiones y aristas complejas, pero también performa ese tránsito como aquel proceso y continuidad de la línea de vida travesti del presente paratexto. Después, el aspecto del futuro no implica un cierre o una clausura, sino más bien la respuesta expuesta sugiere una continuidad o proyección: “Yo no espero nada de los otros. De mí: siempre ser otra” (Campuzano 2013: 245). Esta frase es la última tanto del contenido interno como del externo del libro, por lo que el final podría presentarse como la figura gráfica de unos puntos suspensivos que encarnan esta línea de vida travesti, esta acción dinámica y continua. Este constante devenir podría leerse como un ejercicio performativo de travestimiento continuo, en ser otros. Estas tres dimensiones comentadas configuran performativamente, en términos de enunciación, la fluidez o el tránsito característico de la propuesta de Campuzano.

Así, estos paratextos externos, conformados por el contenido de la portada y de la contraportada enmarcan un acercamiento dinámico a la obra de SNT. Mientras que el contenido de la portada presenta un carácter subversivo de la propuesta travesti de Campuzano al innovar un tipo de relación entre escritura y performance, la información de la contraportada nos invita a ser parte de aquel tránsito performativo de la formulación de Campuzano a través de una línea de vida travesti. Ambos paratextos, además de encarnar tales dimensiones de la noción y prácticas travestis de Campuzano, nos posicionan en un ejercicio dinámico de lectura en el que tal dimensión performativa llega a encarnarse en este mismo acto de leer como una suerte de travestimiento de nuestra visión.

Segundamente, los paratextos internos de mencionado grupo (el prefacio, la introducción y los epígrafes preliminares) nos incitan a ser partícipes de una retórica travesti performativa, en términos de recepción, a partir de una visión lúdica de la

propuesta de Campuzano. Es más, podríamos hablar incluso de que el fin lúdico de tales paratextos responden a un texto travesti del goce. Rescatando la formulación teórica del semiólogo Barthes, un texto de goce es aquel “que pone en estado de pérdida, desacomoda [...], hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y [...] recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (1998: 25). Desde mencionado diálogo entre la experiencia de lectura con principios psicoanalíticos, podríamos trasladar tal concepción al enfoque de estos paratextos en relación con la retórica travesti de SNT y la performatividad, en términos de recepción, de tal manera de que el carácter lúdico de tal acto de lectura, a partir de una visión travesti del lenguaje y el género, implique dotarnos de una sensación gozosa de tal proceso, de ese ejercicio por travestirnos. Este enfoque, que articula la propuesta travesti de Campuzano, la lectura y el goce, es reforzado por la presentación de los siguientes paratextos.



Fig. 19. *A calzón quitao* (2010) de Giuseppe Campuzano, por Claudia Alva, pp. 6-7.

El primero transgrede seductoramente la forma tradicional de un prefacio al priorizar una dimensión performativa, para abrir el proceso de participar en una retórica travesti. Como ilustra la fig. 19, el discurso prosaico del tradicional prefacio que busca asegurarnos una buena lectura del texto a partir de una exposición sobre cómo y por qué leer tal obra (Genette 2001: 145, 186) es reemplazado por una fotografía titulada *A calzón quitao* (2010). Esta modificación innovadora de configurar un prefacio a través de un

discurso fotográfico, en lugar de uno en prosa, posee un motivo fuertemente performativo en el sentido de encarnar una guía de lectura de la retórica travesti de SNT de una manera lúdica y dinámica, pues apela a nuestra agencia como lectorxs participantes. En la fig. 19, el enfoque del lente está en la parte inferior de las piernas ataviadas de Campuzano por unas medias largas monocromáticas que adquieren una mayor tonalidad gracias al contraste con las sandalias alteradas bien coloridas. Además, a la altura de las rodillas, cuelga una prenda de ropa tradicional y socialmente asignada a cuerpos percibidos como “femeninos” (el calzón, en español peruano). En adición a materializar el título de tal fotografía, *A calzón quitao*, la figura nos introduce lúdicamente a la retórica travesti de SNT como una propuesta íntima, reveladora, sensible y hasta vulnerable que va en concordancia con el título de la pieza fotográfica, pues es una frase popular que generalmente está relacionada a tomar una postura honesta con respecto a un tema a tratar. En este caso, tal temática giraría en torno a la escena misma de aquel ejercicio travesti realizado por Campuzano. Además de incluir una línea autoficcional a esta propuesta, como fue analizada en el primer capítulo, el prefacio fotográfico de SNT combina esta vulnerabilidad o actitud intimista con el juego, la transgresión y un sentido procesual. Estas dimensiones convergentes son posibles de visualizar debido al trastocamiento del recurrente tropo de una apertura de piernas de cuerpos socialmente percibidos como femeninos por una apertura de piernas realizadas por un cuerpo travesti. Está lúdica imagen desestabiliza, “rarifica” o, dicho en otras palabras, “encuira” aquel imaginario,³³ en favor de seducirnos a ingresar y conocer esta propuesta travesti que se enmarca como una promesa de gozar en pleno proceso de lectura, participación o travestimiento nuestro.

El segundo paratexto interno, la introducción, en un nivel tanto enunciativo como receptivo, performa la dimensión fluida de la retórica travesti de SNT; precisamente su carácter procesual implica, a su vez, un ejercicio en función del goce. Considerando la función principal de la introducción como aquel apartado que presenta el concepto general de la obra y su respectiva esquematización general y principal (Schaeffer, citado en Genette 2001: 137), la de SNT cumpliría con el mismo objetivo a primera vista, porque el editor general de la obra enuncia la concepción central del proyecto en cuestión:

³³ Recorro al neologismo propuesto por Amy Kaminsky como una tentativa traducción de la conjugación del verbo *to queer/ queering*, ya que tal proposición implica deconstruir la realidad a partir de una revelación de la lógica heteronormativa en esta, lo que permite cuestionar la estabilidad de determinadas normas, la inestabilidad de la identidad y revitalizar identidades alternativas a las normalizadas (2008: 879). Asimismo, el juego de “cuir” por *queer* permite otorgarle un carácter situado a la propuesta travesti de Campuzano.

Este libro explora la contribución del filósofo, *drag queen* y activista Giuseppe Campuzano al debate sobre la memoria histórica y las políticas de representación del cuerpo travesti. Sus escritos quiebran el lugar privilegiado de la subjetividad heterosexual que ha detentado [...] la hegemonía de la construcción de relatos. Y perforan también la perspectiva occidental moderno-colonial de la sexualidad y las epistemologías del norte [...] Los textos aquí reunidos funcionan como un archivo complementario de prácticas performativas que colocan al cuerpo *tránsito* como eje de sus enunciados [...] No hay en estos escritos un sujeto reconocible, tan solo procesos de mutación y desidentificación donde unos cuerpos devienen otros. No hay más certeza que sus fraudes y desplazamientos. Una fabulosa realidad emerge desde el propio artificio (López 2013: 13, 15).

En otras palabras, la presente obra recoge la noción y prácticas travestis de Campuzano desde un diálogo con las áreas del género, la sexualidad, el arte, el teatro y un pensamiento decolonial con el fin de constituir una red de producciones colectivas, pues Campuzano sería el eje articulador de otras experiencias o voces travestis de su misma comunidad. Por este motivo, la elección del título no es gratuita: “Pink it, bitch! Destellos de una escritura traca”. Gracias al mestizaje lingüístico de la expresión, combinada con un carácter estético, oral y peruano, el término “traca” es reapropiado semántica y políticamente de su uso peyorativo usualmente designado para calificar a personas travestis o mujeres trans en el Perú. Incluso, la resignificación política de este vocablo permite reforzar un espíritu colectivo disidente, pues, según el/la artista e investigador/a Javi Vargas, su propia construcción etimológica (reducción de “travesti cabro”) condensa una red de vínculos y complicidades entre sujetos peruanxs de las disidencias genéricas y sexuales marcadas por luchas y conflictos en común durante el periodo de la emergencia de tal palabra (la década de 1990) (2021).³⁴

Asimismo, el imperativo “Pink it, bitch!” del título de la introducción nos revela el aspecto procesual o dinámico, en términos de una performatividad receptiva, de tal paratexto: presenta lúdicamente la propuesta de la obra. Sin embargo, esta dimensión performativa no solamente está enfocada en un nivel de recepción, pues el presente paratexto performa, en términos enunciativos, la retórica travesti de SNT como un proceso continuo o tránsito fluido, tal como es ilustrado en el siguiente epígrafe de la introducción:

³⁴ En Perú, a pesar de que “cabro” es un término peyorativo para referirse a hombres homosexuales, hay un movimiento por reclamarlo políticamente desde el mismo lugar de enunciación de las disidencias sexuales. Incluso, han surgido algunas derivaciones muy populares como “cabra(s)”, “cabrito(s)” o “cabrita(s)”.

Travesti: aberrante, afeminado, anormal [...], degenerado [...], delincuente disfrazado de mujer [...], desviado sexual [...], *drag queen* [...], ente de transmisión del VIH, escandaloso, falsa mujer, gay [...], hombre vestido de mujer [...], inmoral, invertido [...], lacra social, loca... marica [...], maricón [...], pederasta pasivo [...], pervertido [...], rareza [...], tercer sexo [...], vulnerable... (sigue en construcción) (Campuzano, citado en López 2013: 8).

Esta proyección continua de construcción permite analogar el tránsito constante de la retórica travesti de la obra con el acto mismo de leerla.

La presencia de fotografías de la obra de Campuzano permite materializar aristas de su propuesta. La fig. 20 destaca por su grado de accesibilidad a un público en general. Este paratexto, además de permitirnos conocer la noción y prácticas travestis de Campuzano, nos interpela gustosamente sobre nuestra posición como lectorxs durante aquel acto de lectura.



Fig. 20. Fragmento de la introducción de SNT, pp. 14-15.

Asimismo, este goce de una retórica travesti presente en la introducción es reforzada por el tratamiento gráfico de mencionado paratexto, porque erotiza el acto de lectura de la obra. En adición a ser el único apartado en toda la obra con un contenido de letras negras y un fondo rosado escandaloso, lo que le otorga una posición importante y particular en la publicación, este paratexto inaugura un elemento que acompañará la enumeración de las páginas de la obra: un *dildo* (ver fig. 20). Este acompañante gráfico de forma de consolador, que inicia en mencionado paratexto, enfatiza el carácter procesual de leer o participar de la presente retórica travesti como una experiencia de

goce cuyo objetivo, más que el fin o el clímax, es ese proceso o tránsito de lectura que erotiza nuestra posición como lectorxs participantes. Por este motivo, el paratexto de la introducción también posee un sentido performativo, en el nivel de la recepción, al presentar la retórica travesti de Campuzano como una retórica del goce que matiza eróticamente nuestros cuestionamientos sobre el lenguaje, el género o nuestro lugar como lectorxs.



Fig. 21. Retrato de Giuseppe Campuzano como Virgen Dolorosa (2007), por Carlos Pereyra, p. 17.

Siguiendo esta línea de una retórica travesti del goce, el último paratexto interno de determinado grupo son los tres epígrafes preliminares de la obra, que desestabilizan lúdica y performativamente la idea de un significado original a partir de una lógica citacional reciclatoria de la retórica travesti de SNT. Según la formulación de Genette, los epígrafes son citas de producciones verbales o no verbales que “aportan al texto la seguridad indirecta de otro texto y el prestigio de una filiación cultural” (2001: 80, 128). En el caso de SNT, lxs lectorxs nos sorprendemos, pues los tres epígrafes preliminares corresponden a la misma autoría de la figura protagónica del libro, Giuseppe Campuzano (ver fig. 21 y 22), por lo que aquel respaldo vendría a ser una autorreferencia temática capaz de autolegitimarse: la defensa de la noción y prácticas travestis de Campuzano desde la misma mirada y lectura travesti.



Fig. 22. Segundo y tercer epígrafe preliminar de SNT, pp. 18-19.

Además de esta autoenunciación travesti, los epígrafes denotan una relación de repetición gracias a su mismo carácter de cita, pues los tres son partes de otras piezas que reaparecen a lo largo del material. Específicamente, mientras que la fig. 21 es una versión ampliada de la fotografía de la estampa ubicada en la portada, la fig. 22 remite a las piezas *Carnet. Fotografías para documento de identidad* (2011) y *La Pinchajarawis* (2011), respectivamente. Si bien la primera pieza fue analizada en el capítulo anterior, la segunda lo será en el siguiente capítulo. A su vez, estos epígrafes, como paratextos, no solamente presentan este mestizaje heterogéneo de influencias, estéticas y discursos para performar el travestismo de Campuzano, sino que, a partir de una lógica de reproducción citacional de la retórica travesti de SNT, desestabilizan la idea de un concepto original u ontológico al jugar con una multiplicidad de significantes que no pueden ser clasificados o encerrados en una sola sección. Por este motivo, la reactualización de las mismas piezas a través de varios significantes similares a lo largo de la obra performan este proceso dinámico y continuo de la retórica travesti de Campuzano. Incluso la última fotografía de toda la obra es una pieza reactualizada de la fotografía de la portada (ver fig. 23), por lo que podemos afirmar que esta lógica recorre o, mejor dicho, transita toda la obra. Esta suerte de lógica citacional ilustrada por aquellos epígrafes performativos posibilita una experiencia de goce gracias a esa inestabilidad del significado.



Fig. 23. Última fotografía de SNT, p. 256.

De esta manera, los paratextos internos de este grupo, conformados por el prefacio, la introducción y los epígrafes preliminares, nos inducen a participar lúdicamente en la retórica travesti performativa, en términos de recepción, de SNT como un acto que prioriza el mismo proceso o tránsito de lectura en favor de un goce prometido. En el prefacio, somos invitadxs a acceder a esta propuesta vulnerable e íntima, pero también transgresora e irreverente de la retórica travesti de Campuzano; en la introducción, somos partícipes de tal tránsito como parte de un proceso continuo cuyo mayor goce es el mismo acto de leer y ser parte de tal experiencia travesti; y, en los epígrafes preliminares, somos cuestionadxs sobre nuestra visión del significado y el lenguaje mientras somos guiados lúdicamente en este acto de deconstrucción. Estos paratextos pautan cómo la retórica travesti performativa de SNT nos invita a ser parte de una experiencia de goce en el mismo proceso de travestir nuestra mirada y lugar como lectorxs: el clímax es el tránsito.

En suma, este subcapítulo ha establecido que un conjunto de paratextos internos y externos de SNT están enfocados en hacernos partícipes en la retórica travesti de Campuzano de carácter performativo, en términos de enunciación y recepción, de una manera lúdica. Esta acción nos lleva interactivamente a travestir nuestra visión sobre el género y lenguaje con la finalidad de que podamos participar de ese tránsito y subversión de la propuesta travesti de Campuzano. Los paratextos externos, conformados por el contenido de la portada y contraportada, nos guían en este carácter performativo, en términos de enunciación, de la noción y prácticas travesti de Campuzano al presentarnos la dimensión subversiva y fluida de tal propuesta desde una primera aproximación a tal

retórica. En cambio, los paratextos internos del prefacio, la introducción y los epígrafes preliminares pautan una lectura performativa de esta retórica travesti que nos promete una experiencia de goce en el mismo proceso o acción en acceder y conocer tal propuesta innovadora. Ambos paratextos lúdicamente travisten nuestro lugar como lectorxs al permitirnos devenir participantes con una diferente visión del género y del lenguaje, gracias a aquella retórica que nos cuestiona, nos subvierte y nos invita a alcanzar una experiencia de goce en este mismo ejercicio performativo.



Capítulo 3

Performando un pensamiento travesti peruano

En este tercer capítulo, identifico cómo la dimensión performativa del pensamiento travesti de Campuzano es concebido desde las profesiones tradicionales a las que fueron relegadas las personas travestis en el contexto peruano. La división interna de SNT corresponde a cuatro actividades principales, como lugares productores de un conocimiento o epistemología travesti política y situada: peluquera, chamana, trabajadora sexual y costurera.

Para comenzar, esta división interna de la obra posee un carácter performativo, en términos de enunciación, de la noción, prácticas y experiencias travestis de Campuzano. Es decir, la forma y el contenido están interrelacionados para materializar las ideas. Por un lado, la epistemología del travestismo de Giuseppe Campuzano implica una transición del campo de las ideas al campo de una materialidad textual diversa gracias a la heterogeneidad de discursos ensayísticos, fotográficos, literarios y artísticos. Este contenido puede ser entendido mejor con la noción de “episteme desbinarizada”, con la que Rodríguez califica el proyecto artístico *Museo Travesti del Perú* (2017: 186), porque enfatiza una multiplicidad convergente de discursos que encarnan el carácter subversivo del travestismo en su cuestionamiento de un modelo binario del género. Por otro lado, para comprender mejor la posición desde la cual son producidos aquellos conocimientos travestis en el contexto local, la formulación de Malú Machuca es muy pertinente: “*Travesti is classed and raced*” (2019: 242). Esta acepción, enfocada en el contexto peruano, permite evidenciar una situación de precarización y exclusión de las personas travestis por una estructura social que sanciona su tránsito en el espectro de la femineidad, por lo que son recluidas a ciertos espacios y temporalidades fuera del escrutinio del orden y control estatal (Machuca 2019: 242-243). Por este motivo, la organización interna de SNT presenta, a guisa de una reelaboración política, la producción de tales conocimientos desde su lugar de enunciación en una estructura cisheteronormativa que recluye a las personas travestis en determinadas profesiones.

En relación con la experiencia de lxs lectorxs, esta organización también tiene un componente performativo, en un nivel de recepción, pues nos invita a ser partícipes de una teatralización del rol de mencionados oficios en función de construir una experiencia travesti conjunta de lectura. A modo de trasfondo, este carácter performativo de aquellos cuatro oficios fue rescatado por Campuzano en la presentación de su libro *Museo Travesti*

del Perú en el 2008 (López 2020b). Este hilo entre una performance teatral y una orientada a la escritura y lectura de SNT constituye el eje performativo de la obra de Campuzano, que le permite articular las experiencias de su comunidad travesti. En ese sentido, podríamos hacer dialogar estas cuatro categorías laborales con el análisis de Bordowitz de las películas de Pauline Boudry y Renate Lorenz, para plantear que las teatralizaciones de cuerpos no normativos pueden responder a un

acto de tomar control de la historia al convertirse en su propio sujeto a través de la repetición [...] el artista repite momentos de liberación *queer* una y otra vez, al punto donde el pasado se convierte en un tiempo presente permanente (citado en López 2017: 190-191).

Es decir, estas reescenificaciones propuestas en SNT a través de la figura de Campuzano resignifican la posición de la comunidad travesti en la estructura cisheteronormativa, como un tránsito perpetuo de liberación del que se nos invita a ser parte.

En este último capítulo, analizaré cómo el pensamiento travesti de Campuzano es presentado no en términos ensayísticos y teóricos convencionales, sino a partir de la escritura y lectura performativa de las cuatro profesiones a las que fueron históricamente relegadas las personas travestis peruanas. Como espacios de construcción de una epistemología travesti, mencionada organización interna de SNT (y, por extensión, de la propuesta de Campuzano) nos permite aproximarnos a una visión situada del género, y nos invita a formar parte de la construcción performativa de una comunidad travestida. Como demostraré en lo que sigue, la sección de la peluquera implica una experimentación del lenguaje, el habla y los discursos alternativos a una palabra escrita, mientras que el aura del apartado de la chamana es proyectada como un frente paliativo ante las amenazas y una promesa política para las personas travestis. Adicionalmente, el capítulo enmarcado en el ejercicio prostibulario es constituido como un espacio de agencia del deseo y lucha contra una violencia sistemática, y, finalmente, el oficio de costurera involucra un armado genealógico colectivo desde y para las narrativas y experiencias travestis. La conjugación de estas secciones nos sitúan como partícipes en la resignificación de esta epistemología travesti en constante construcción.

3.1 La/el travesti habla, chismea, grita

En primer lugar, el apartado titulado “Peluquera. Ficción / chisme” reivindica una autoenunciación travesti desde una marginalidad discursiva. De hecho, por su posición inaugural entre los cuatro apartados internos de SNT, la importancia de mencionada

sección recae en su énfasis en una voz periférica que ahora se autoproclama como el lugar de enunciación de su propio saber, a través de los diez escritos que componen tal apartado y las fotografías que hacen referencia a mencionada profesión. El tratamiento performativo de este lenguaje es alcanzado gracias a una retórica del chisme, enmarcada con la actividad laboral travesti resignificada de la peluquería.

En el Perú, este trabajo ha sido históricamente considerado como uno de los oficios socialmente permitidos para las personas travestis. Considerando los términos de Prada, incluso, podríamos catalogar tal profesión como una transgenerizada al ser una actividad en la que la presencia de las personas trans, particularmente mujeres trans y travestis, se naturaliza (citada en Posso y La Furcia 2016: 189).³⁵ Esto se debe a “una profunda falta de opciones de trabajo para los travestis en todo el Perú” (Campuzano 2013: 149). Sin embargo, esta exclusión precisamente por parte de una sociedad cisheteronormativa es la que ha posibilitado que la peluquería se haya constituido como un espacio de cultura travesti, además de homosexual (Figuroa, citada en No Tengo Miedo 2016: 20).³⁶ A modo de ilustración, esta asociación aparece, por ejemplo, en *Los inocentes* de Reynoso, en el que un personaje llamado “Manos Voladoras” es un sujeto travesti que se desempeña en mencionado cargo, por lo que tal apelativo surge de su identidad profesional. En la misma línea, la novela *Salón de belleza* de Bellatin destaca, con mayor protagonismo, aquel vínculo, pues la mayor parte de la historia ocurre en el espacio de la peluquería que deviene necrópolis para los personajes travestis de la obra.

Tomando en cuenta respectiva tradición, examinaré cómo el primer apartado de SNT plantea performativamente una autoenunciación travesti a través de un discurso desviado de lo tradicional o normado. La constitución de esta voz periférica es resemantizada en favor de legitimar su lugar de enunciación travesti, y así reconocer una serie de experiencias y conocimientos negadas históricamente. Esta voz colectiva es presentada performativamente a través del género discursivo del chisme.

Si bien los diez textos narrativos que conforman este apartado ya fueron analizados en el capítulo anterior bajo la premisa de un lenguaje que tensiona los binarios, aquí agrego que la categorización de mencionados relatos como “chismes” dota de una doble función a la constitución de un “nosotras/os” travesti. Primero, la asignación de

³⁵ De hecho, el término “profesión transgenerizada” es una adaptación de la categoría “trabajo transexualizado” propuesta por Prada, con el fin de abarcar una mayor posibilidad de experiencias trans en mencionada dimensión laboral.

³⁶ Para un mayor análisis del vínculo entre espacio de la peluquería y una comunidad travesti, y homosexual, en el contexto peruano, consultar Figuroa (ver bibliografía).

este género discursivo le otorga un carácter disidente o subversivo a aquella voz travesti, pues el chisme puede ser considerado como un discurso que permanece en una retórica del secreto u ocultamiento, es decir, que se mantiene en los márgenes de un discurso oficial. Sin embargo, a pesar de esta ubicación marginal, es fácilmente divulgado por fuentes de primera mano (Bertolotti y Magnani 2014: 4040-4041). Esto significa que lxs propios participantes de los hechos devienen en sus enunciatorxs y divulgadorxs. En relación con aquella categorización a las voces travestis, podemos afirmar que el chisme funciona como una estrategia discursiva; fermento lingüístico que circula por las periferias de un discurso público. La presentación de la sección de los diez escritos, analizados anteriormente, bajo la categoría de chisme subvierte una presentación discursiva prosaica convencional en favor de legitimar el innovador lenguaje del/de la nuevo/a enunciante: la/el travesti habla, *ergo* la/el travesti chismea.



Fig. 24. *Estética Center* (1998) de Christian Bendayán, pp. 86-87.

Segundo, el chisme también refuerza ciertos lazos entre las mismas voces travestis. Según Guerin y Miyazaki, los chismes permiten cohesionar los lazos de una comunidad a través del reforzamiento de la pertenencia a un grupo (2003: 258), ya que mencionada práctica implica una colaboración comunicativa e íntima entre los participantes, por lo que la complicidad que llega a formarse proyecta una separación entre un discurso público y unívoco, y un circuito chismográfico. En ese sentido, con respecto a las voces travestis presentes en el primer apartado del libro, la estrategia discursiva del chisme también funciona como una práctica articuladora del colectivo.

Precisamente esa noción de colectividad es lo que posibilita que mencionadas voces del primer apartado de la obra sean englobadas en la profesión de la peluquera travesti.³⁷

Este oficio permite una agencia travesti a través de su rol como mediador/a en la producción de chismes. A pesar de que esta profesión puede ser el signo de un relegamiento laboral y social de las personas travestis, ha podido constituirse como un pilar de un saber travesti, por lo que su presentación en el apartado del libro reclama su lugar en la producción de conocimientos. De hecho, la figura de autoridad de la peluquera travesti puede construirse gracias a que tiene un control activo en su empleo ante la posición vulnerable de sus clientes, pues su cuidado y atención yace en las manos y en los objetos estéticos de las peluqueras: las travestis tienen el control. Precisamente esta agencia travesti es encarnada por la fig. 24 en la que una clienta y una peluquera travestis son dueñas de la escena en plena actividad laboral de estilización. La peluquera, ataviada elegantemente, mira atenta al trabajo de secado, pero, sobre todo, sus gestos y porte parecieran indicar el ademán de una atenta oyente que frunce los labios como a modo de respuesta a lo que acaba de decir su clienta, porque esta, con una mirada y un porte pensante, hasta imaginativo, tiene ligeramente los labios semiabiertos como si acabara de hablar o, al contrario, como si estuviera a punto de hacerlo. La actitud ensimismada de ambos personajes travestis, además, nos coloca como espectadorxs de una complicidad aparentemente silenciosa capaz de transmitirnos un mismo estado de ensimismamiento con el objetivo de contemplarlas: admirar el proceso, presenciar pleno acabado y reconocer su autoridad. Es decir, devenimos en voyeristas de su poder. A su vez, el acercamiento a esta acción adquiere un carácter ceremonial o ritualista debido a las abundantes figuras religiosas que dotan un aspecto sagrado al espacio mismo de la peluquería y a la acción de sus participantes. En este ambiente de intimidad, las dinámicas sociales, como por ejemplo momentos de ocio o confesiones, permiten configurarse como experiencias agentes de una comunidad travesti.³⁸ El hecho de que tal figura no esté

³⁷ En oposición al reconocimiento de aquel tipo de discurso de las/os travestis en SNT, la tradición literaria peruana, si bien representa tal asociación entre espacio (peluquería) y discurso (chisme) propia las/os travestis, no legitima el valor de respectiva práctica cultural. Un ejemplo de ello puede rastrearse en *Los inocentes*, en el que un personaje, Don Lucho, interrumpe abruptamente su diálogo con Manos Voladoras, quien le estaba cortando su cabello, cuando este personaje travesti pronuncia frases breves y ambiguas como parte de un discurso dudoso alejado de una “verdad” y más cercano a un chisme. Es más, Don Lucho interpela a Manos Voladoras de la siguiente manera: “Chismoso, qué hablas del Príncipe [personaje de su conversación]” (Reynoso 2019: 44).

³⁸ En contraste con esta visión positiva sobre una agencia travesti en el espacio de la peluquería, el personaje de Manos Voladoras, en *Los inocentes*, es burlado en su propio lugar de trabajo, en el que supuestamente posee un control absoluto, a causa de un hurto cometido por un adolescente a la espera de su corte de cabello: “mientras Manos Voladoras hablaba con ternura de mermelada de durazno de su pobre Príncipe,

incluida en la primera sección ni haya sido realizada por Campuzano, refuerza la posibilidad de un espacio sobre todo compartido: la peluquería como locus heterogéneo de una convergencia de voces travestis.



Fig. 25. Peluquera. Ficción / chisme, pp. 20-21.

En esa línea, el mismo ambiente de la peluquería es más que propicio para constituirse como un espacio de socialización y comunicación en el que se erige un circuito de contactos y amistades que intercambian diálogos, largas conversaciones, confesiones o chismes. En ese aspecto, la peluquería es un punto de reunión de voces en el que la peluquera, gracias a la autoridad conferida en el espacio, cumple la función de mediador/a de aquellas múltiples producciones y discursos chismográficos. En un sentido performativo, la fig. 25 presenta aquella premisa colectiva sobre el lugar de la peluquería, pues tal fotografía retrata la experiencia performativa de la publicación del libro *Museo Travesti del Perú* de Campuzano en el 2008, en la que se empleó determinado espacio para aquel ejercicio estético. Debido a que la fig. 25 es la que inaugura mencionada sección, nuestro primero acercamiento hacia aquella profesión es una acción participativa y colaborativa de una persona travesti en pleno ejercicio de su oficio, y es más, como parte de un evento relevante para la comunidad travesti. Es decir, el carácter colectivo y comunitario de un conjunto de voces travestis es condensado performativamente en la

Corsario [personaje adolescente compañero del Príncipe] tomó el pulverizador. Palomilla, chisgueteó en los ojos de Manos Voladoras; ágil, arranchó el periódico y, escurridizo, salió a la carrera” (Reynoso 2019: 46). Este acto ilustra claramente cómo, a diferencia de la pintura recogida en SNT, igualmente el personaje travesti peluquero queda subyugado a una lógica cisheteronormativa, a través de los vigilantes de tal estructura, incluso en su propio “dominio”.

fig. 25, que refuerza esa profesión mediadora de un diálogo, prácticas de socialización e intercambio de discursos travestis múltiples.³⁹

Este diálogo entre el género discursivo del chisme y la profesión de la peluquera travesti, presentado en el primer apartado de SNT, posibilita una relocalización de una voz travesti como canal propio de su saber marginalizado, como una voz que media un conjunto de discursos heterogéneos que circulan ahora en el *spotlight*. Este giro discursivo es similar al que plantea Andrea García sobre una producción de conocimientos trans desde las propias voces trans: “Nuestras narrativas del pasado son narrativas médicas [...], de discriminación [...], de violencia [...], del miedo [...], de frustración [...] Nuestra historia consiste en reelaborar [...] estas narrativas, reconceptualizarlas, en enunciar silencios significantes” (2010: 98). En esa misma línea, la presentación de este primer apartado reconceptualiza un lugar de enunciación travesti como aquella mediadora de voces heterogéneas y periféricas, con el fin de otorgarle un carácter agente. Así, empezamos a oír una voz travesti que no oculta su composición disidente y performativa.

En suma, este subcapítulo ha establecido cómo el apartado “Peluquera. Ficción/chisme” de SNT reivindica performativamente una enunciación discursiva travesti a través de la figura de la peluquera. Desde esta profesión, la misma voz travesti legitima un conjunto de experiencias travestis que tienen la posibilidad de circular su saber desde sus mismos marcos discursivos. Este potencial es alcanzado a partir de una categorización de sus discursos disidentes como chismes. De este modo, nuestra primera aproximación a este pensamiento travesti peruano es condicionado por un lenguaje capaz de encarnar sus dimensiones subversivas y fluidas: un conocimiento travesti desde las mismas voces travestis.

3.2 Un trance sanadoramente político

En segundo lugar, la sección “Chamana. Curandera / Musexo” puede ser percibida como un ritual dinámico de sanación sobre la práctica del travestismo de Campuzano, a través

³⁹ En contraste a este evento, que celebra la vida, el diálogo y la socialización travesti, capturado desde el ámbito de la peluquería, en *Salón de belleza*, igualmente hay un sentimiento de colectividad, pero en tránsito de la vida hacia la muerte: “[...] lo que sí no me parece ningún tipo de diversión es la cantidad cada vez mayor de personas que vienen a morir al salón de belleza. Ya no solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzando, sino que la mayoría son extraños que no tienen dónde irse a morir” (Bellatin 2015: 11). Este tránsito tanático representa cómo las voces travestis que llenaban aquel espacio de alegría y chismes gradualmente van extinguiéndose juntas por una enfermedad “innombrable” que las recluye en ese espacio, en ese “Moridero [el salón de belleza]”, ya que, en caso contrario, “la única alternativa sería perecer en la calle” (Bellatin 2015: 11).

de la presentación de la experiencia del *Museo Travesti del Perú* (2003-2013),⁴⁰ que busca invitar a un diálogo político con lxs lectorxs. Esta segunda sección de SNT comprende seis ensayos y reflexiones sobre el trabajo más ambicioso y conocido de Campuzano, el MTP, en cuanto sus aristas, fines, necesidades, alcances y trayecto, acompañados con una obra gráfica que permite materializar y concretizar sus conceptos. A lo largo de estos ensayos, este proyecto artístico implica un viaje de autodescubrimiento travesti y también una invitación interactiva a una acción política a favor de estas narrativas e historias.

La relación de esta profesión con el travestismo acarrea una dimensión ancestral y sagrada, según Campuzano: “El travesti es puente entre [...] tiempos y espacios, donde, heredero de un linaje de mediadores –chamanes, dioses, vírgenes y santas–, ha de volverse a encontrar. Un ritual librado en su propio cuerpo” (2013: 113). Este carácter legitima la posición periférica del travestismo, ya que, en el contexto peruano, debido a la hegemonía de la medicina occidental, privatizada y científicista, y de una religiosidad monoteísta, otros modelos alternativos de medicina y ciertas creencias con raíces andinas han sido descartados y hasta desdeñados. Sin embargo, este apartado reposiciona aquella sabiduría relegada, aquella función del chamán o curandero, como aquel que “emplea técnicas curativas y preventivas en un contexto ritual... terapéutico” (Bianchetti 2014: 152), pero que también posee dotes religiosos o míticos al ser un intermediario entre mundos distintos (Mabit 1996: 2). Este vínculo contemporáneo entre las personas travestis y el rol chamánico o curandero incluso podría rastrearse históricamente hasta la figura incaica de las/os qariwarmi, personas que mediaban las relaciones de la vida diaria y una cosmología andina, y cuyos “atuendos travestidos servían como un signo visible de un tercer espacio que negociaba entre lo masculino y lo femenino, el presente y el pasado, la vida y la muerte” (Horswell 2013: 12). Esta tradición ancestral es la que legitima efectivamente la premisa de Campuzano sobre una genealogía de las personas travestis como medios ritualistas; por ende, garantes de un pasado y vigilantes por un futuro en beneficio de su comunidad.

⁴⁰ Este proyecto cultural, al que me referiré como MTP a partir de aquí, consistió de una serie de exposiciones artísticas itinerantes y cambiantes, conformadas por diversas piezas plásticas, esculturales, pictóricas, audiovisuales, fotográficas, escriturales, y articuladas bajo la siguiente premisa: rescatar la historia del travestismo peruano en diálogo con una deconstrucción de la historia nacional desde una mirada travesti. En palabras de su propio autor, el MTP buscaba “hacer visible la rica tradición histórica de las y los travestis, tanto para ellas/os mismas/os como para el público en general [...] una exhibición itinerante de obras de arte e información sobre las y los travestis desde tiempos históricos hasta la época actual” (Campuzano 2013: 63).

Considerando esta tradición, examinaré en qué sentido el segundo apartado interno de SNT, “Chamana. Curandera / Musexo”, propone performativamente un rito sanador para una comunidad travesti, con proyección a un compromiso político, a través de su presentación del MTP. Esta actividad, legitimada por el rol de la chamana o curandera travesti, nos posiciona en un encuentro ceremonial y político con y desde una visión travesti condensada en el MTP. Esta interacción con aquella profesión es abordada mediante un trance o un viaje ritualista que nos permite transitar entre la revisión de un pasado y un futuro asociado a un accionar político. La lectura performativa de este viaje es posibilitada gracias a la presentación de la experiencia del MTP como un espacio sagrado, y al rol mediador del devenir curandero y chamánico de la figura travesti de Campuzano.

Por una parte, esta sección rescata cómo el MTP, a guisa de una ceremonia ritualista, nos traslada a una especie de trance chamánico capaz de revalorizar y revitalizar una subjetividad travesti. Esta propuesta parte de la premisa de que “si desafiamos la categorización de toda la gente como hombres y mujeres, esto puede poner fin a la exclusión de las y los travestis, a la vez de ampliar las posibilidades de toda la gente” (Campuzano 2013: 64). Trasladando este objetivo a la presentación del MTP en SNT, podríamos hablar de un proceso de sanación que inicia por cuestionar una visión binaria del género, o cisheteronormativa, para reposicionar otras expresiones, prácticas o identificaciones como el travestismo más allá de los estreñimientos del binario, por lo que este proyecto, como argumenta Rodríguez, rememora un travestismo ritual de cierta sabiduría ancestral para relativizar el binarismo de género (2017: 195). Esto significa que la asociación entre el MTP y la actividad laboral de la chamanería o curandería travesti no es gratuita, pues permite erigir al MTP como un espacio paliativo de una comunidad travesti frente a una estructura cisheteronormativa que niega sus expresiones e identificaciones de género. Por este motivo, la sección chamánica y curandera de SNT se dedica a presentar al MTP, porque busca precisamente un efecto sanador y legitimador de las experiencias y tránsitos de las personas travestis. De hecho, la lectura de tal apartado puede interpretarse como un trance chamánico en el que viajamos a un pasado compartido con el fin de rescatar y revalidar aquellas experiencias travestis negadas históricamente.



Fig. 26. *Simulábase una vez...* (2008) de Giuseppe Campuzano, p. 72.

Siguiendo esta línea performativa, la fig. 26, ubicada en el apartado en cuestión, encarna ese trance chamánico al condensar la heterogeneidad de una genealogía travesti nacional compuesta por personajes y prácticas de una tradición colectiva. Si bien tal conglomerado sobrepasa la figura de Campuzano, esta logra articular ese diverso conjunto bajo el devenir de una curandera o chamana travesti. El rol performativo de ese rol escenificado por Campuzano es reforzado además por el título que enfatiza la situación de una simulación, lo que pone en tensión aquel binario del género comentado al no tratarse de un acto mimético del género femenino en el sentido de imitar un “modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita [...] sobrepasar el límite yendo más allá de la mujer” (Sarduy 1987: 56). Si bien algunas de estas piezas cuestionadoras del binario del género desde sus prácticas e identificaciones travestis están presentes en otras páginas de SNT, la presentación de esta recopilación como un *collage* digital le otorga un aspecto ritualista, propiciado por el devenir chamánico travesti de Campuzano: parece un trance con fragmentos o *flashbacks* de un pasado que atraviesa diferentes etapas históricas para reconstruir aquel legado negado del travestismo. Como menciona Campuzano sobre el MTP, “consiste en un análisis del arte peruano, estableciendo nuevos nexos donde la obra travesti, hasta ahora relegada a la historia del ridículo, logra desentrañar sus símbolos” (2013: 84). Precisamente, esta presentación ritualista del MTP, en la mencionada sección, surca etapas históricas de un contexto nacional (pre-inca, colonial, una temprana república y la contemporaneidad del S. XX) para rescatar figuras, pinturas, esculturas, escritos, fotografías que constituyen una historia, una narrativa diferente expuesta por primera vez, gracias a este proyecto

sanador como una suerte de “genealogía crítica, [...] caótica, de talante heterodoxo y heterocrónico del Perú a partir del travestismo, de su propia práctica travesti” (Rodríguez 2018: 80). En este viaje paliativo, la fig. 26 presenta ese trance canalizador de una historia colectiva capaz de legitimar la heterogeneidad de experiencias travestis que se nos muestran como fragmentos fugaces negados de un pasado oficial de una estructura cisheteronormativa.

Este énfasis de la presentación del MTP en la segunda sección de SNT como un espacio ritualizado travesti posibilita que lxs lectorxs seamos parte de un trance en el que nos trasladamos fragmentariamente a una serie de episodios y narrativas que legitiman una noción y prácticas travestis peruanas. Campuzano, en su devenir de chamana y curandera, nos prepara en aquel trance chamánico en favor de revalorizar la disidencia del travestismo como una subjetividad y expresión posible y reconocida capaz de desestructurar la lógica binaria de una estructura cisheteronormativa.

Por otra parte, el proceso paliativo de la ritualidad travesti implica también la invitación a una promesa política en favor de subsanar la marginalización y negación de las voces travestis de una historia conjunta. Como parte de este trance, aquel viaje ritualizado revela el rol del travestismo en una producción cultural capaz de reforzar no solamente lazos de la propia comunidad sino también su ubicación como parte de una sociedad e historia colectiva. Como sostiene Campuzano, “el propósito del Museo ha sido comunicar que las personas travestis se relacionan íntimamente con la comunidad en sus diversos planos y participan activamente en la producción de la cultura [...] en su sentido más amplio” (2013: 76). El establecimiento ritualizado de aquellos lazos posee un componente político, pues implica reconocer las heridas de una historia travesti en función de subsanarlas por las voces que ya no están presentes. Como ilustra la fig. 27, este trance chamánico nos revela una serie de eventos violentos contra una comunidad travesti a partir de la negación y el exterminio de sus experiencias e identificaciones de género. Esta tachadura, por parte de una lógica cisheteronormativa, es recuperada en aquel trance ritualizado con la finalidad de invitarnos a tomar una posición frente a una violencia sistemática de género. Es más, este diálogo entre un componente político y sagrado ya había sido elaborado por Mariátegui, quien afirmaba la imposible disimilitud de una revolución o accionar político, en términos socialistas, respecto de una energía religiosa o espiritual (2010: 51). Siguiendo tal línea de pensamiento, el oficio de la chamana travesti, en este caso escenificado por Campuzano, motiva un proceso de

sanación que involucra también un pacto político en función de un futuro travesti planteado desde una posición colectiva, en conjunto.



Fig. 27. *Proyecto Identikit. Archivo travesti* (2004-2013) de Giuseppe Campuzano, pp. 108-198.

A través de la presentación del MTP, esta invitación ritualizada a forjar una promesa política como parte de una resistencia travesti capaz de afianzar lazos con una comunidad en común posee un carácter paliativo performativo continuo, procesual. En sí, el MTP implica un desplazamiento heterogéneo y participativo, pues este ha sido presentado mediante

exhibiciones itinerantes de obras de arte e información sobre las y los travestis [...] en parques, plazas, avenidas, mercados, universidades, galerías y centros culturales, y también en zonas rojas donde las personas travestis trabajan o se reúnen (Campuzano 2013: 76).

Es decir, este acercamiento a diversos tipos de públicos permite establecer una exhibición interactiva del proyecto para concientizar a un público participante sobre las distintas problemáticas que históricamente han sido parte de respectiva comunidad y que fueron hasta irreconocibles, como sugiere Rodríguez, antes de aquel (2017: 193). Bajo este objetivo concientizador, “el Museo ha ido incorporando acciones que inducen la participación de la comunidad más allá de la recepción de la información que el Museo propone” (Campuzano 2013: 77). Por ejemplo, como evidencian las fig. 28 y 29, este proyecto es interactivo, pero también procesual en cuanto actualiza los cambios, las colecciones o los significados para constituirse como aquel “dispositivo para el diálogo social, un espacio para el activismo político” (Campuzano 2013: 81). Trasladando el potencial de tal proyecto a su presentación en la segunda sección ritualizada de SNT, podríamos hablar de una promesa política que nos interpela a lxs lectorxs mismxs. De la

interacción de las calles, pasamos a una lectura interactiva que nos sitúa en este acto ritualizado con una proyección a una acción política a favor de la lucha de la comunidad travesti, que a su vez forma parte de una sociedad compartida por todxs, contra una lógica cisheteronormativa. Esta lucha precisamente nos insta a resistir conjuntamente con el bando travesti. El atisbo a este futuro colectivo refuerza no solo la idea de que esta exhibición itinerante performativa “surge de la necesidad de inventar una nueva comunidad política, un nuevo proyecto fundador que abra el horizonte humano hacia nuevas herencias” (López 2017: 180), sino también la de un proceso de sanación chamánico continuo.



Fig. 28. *Archivo travesti* (2006) de Giuseppe Campuzano, p. 112.



Fig. 29. Museo Travesti del Perú (2004) de Campuzano, por Claudia Alva, p. 78.

Este trance posibilitado por el tratamiento en SNT del MTP nos invita no solamente a revalorizar una tradición travesti colectiva, sino a incluir, como un proceso de sanación, una promesa política a manera de resistencia contra una estructura cisheteronormativa dominante. Desde el rol de Campuzano como una chamana o curandera travesti, somos invitadxs a participar en la construcción colectiva de aquel horizonte político, porque esta sección de SNT, además de constituirse como un frente paliativo para una comunidad travesti, también nos proporciona la posibilidad de sumarnos juntxs contra tal lógica hegemónica y binaria del género.

En síntesis, el presente subcapítulo ha explicado en qué sentido la sección “Chamana. Curandera / Musexo”, a través de presentar la experiencia del MTP, propone un proceso performativo de sanación como parte de una ritual mediatizado por el devenir travesti de Campuzano como chamana o curandera. Esta profesión funciona como una productora de conocimientos travestis que atraviesa temporalidades y espacios a favor de intermediar las dinámicas del pasado y el futuro. Este proceso paliativo constituido como un trance permite recuperar una heterogeneidad de prácticas e identificaciones travestis locales, además de invitar a una promesa política de resistencia colectiva de personas travestis y aliadxs. Tanto la primera como la segunda dimensión de este trance responden a una necesidad por dismantelar la lógica hegemónica de una estructura cisheteronormativa. En adición a esta lectura performativa, luego de la reivindicación de una voz travesti analizada en el anterior subcapítulo, aquí somos testigxs de cómo esta voz se autodescubre ritualmente a sí misma como parte de una tradición, además de sugerirnos un accionar desde una colectividad en común.

3.3 Luchando poniendo el cuerpo

En tercer lugar, la sección “Trabajadora sexual. Callejera/ activista” agencia una relación erótica-tanática performativa que caracteriza a las personas travestis contemporáneas, a partir de una reivindicación de su posición en el espacio público. En correspondencia con este sentido intervencionista, el apartado agrupa dos artículos académicos en conjunción con una obra gráfica llamativa que recoge y materializa el accionar de Campuzano por revolucionar la academia, las calles y los propios espacios de activismo LGBTIQNB+ a partir su propuesta travesti. A través de la organización de tal sección bajo el oficio del ejercicio prostibulario, la posición de las personas travestis en el espacio público es reconfigurada pasando de un objeto de deseo a un/a sujeto agente que desea y lucha.

Debido a una hipersexualización generalizada con respecto a las personas travestis,⁴¹ esta profesión es la que les resulta más rentable para su supervivencia, aunque también es la que las expone a mayores riesgos y grados de violencia. Si bien el ejercicio del trabajo sexual puede ocupar un lugar importante en las vidas cotidianas o en el imaginario de las personas travestis por el sustento económico que les proporciona (Zambrini 2008: 134), hay una trágica paradoja que enmarca aquella actividad laboral, “porque si muchas travestis se dedican al trabajo sexual, es porque [...] ese Estado (como la cultura más amplia en la que se asienta) se ha encargado de negarles cualquier oportunidad laboral que reconozca sus identidades” (Cornejo 2014: 261).

Tomando en cuenta esta trágica paradoja, analizaré cómo la profesión del trabajo sexual, articulado en la tercera sección de SNT, es resemantizado performativamente con el objetivo de erigirse como un oficio productor de un conocimiento travesti a partir de una agencia pública. Esta actividad laboral supone una reapropiación del espacio público contra una violencia sistemática y una lucha por su deseo bajo la figura erótica-tanática de la persona travesti contemporánea del siglo XXI. El tratamiento de tal espacio en SNT consigue una interpelación, en lxs propixs lectorxs, pues se les llama a un accionar.

Este apartado condena la violencia estructural que padecen los/as travestis en el ejercicio del trabajo sexual. Debido a la exposición constante y pública de las travestis trabajadoras sexuales, estas son propensas a sufrir manifestaciones directas de la violencia, como “crímenes de odio y [un] acoso físico institucionalizado” (Campuzano 2013: 153). Estos grados de violencia son respaldados por una transfobia estructural e institucional, que tolera aquellas actitudes negativas (odio, desaprobación o desprecio) dirigidas hacia las personas trans por ser precisamente trans (Bettcher 2014: 249). En el espacio del ejercicio prostibulario, esto implica no solamente una reclusión estructural, sino también el aprovechamiento de una lógica cisheteronormativa por violentar aquellas miembros considerando su situación de vulnerabilidad y riesgo.⁴²

⁴¹ Esta hipersexualización fue analizada, con mayor detalle, a lo largo del subcapítulo 1.1, enfocado en la corporalidad travesti de la figura de Campuzano.

⁴² Si consideramos la tradición literaria nacional que aborda el tema del travestismo, la novela *No se lo digas a nadie* justamente recoge esta experiencia al representar cómo la irracional violencia cometida por un grupo de jóvenes limeños adinerados a un grupo de trabajadoras sexuales travestis es descrita como un momento de diversión u ocio de aquellos jóvenes un sábado por la noche (Bayly 2018: 250-255). La fugacidad de tales hechos, narrada desde la mirada del agresor, refuerza los desiguales y mortales mecanismos de una lógica cisheteronormativa contra mencionado grupo. En pleno acto de aquella violencia injustificada, una prostituta travesti intenta defenderse apelando a su situación laboral precaria y laboral a la que se ve forzada:

-¡Tengan piedad de esta pobre mujer! -gritó ella-. Solo estaba ganándome el pan honradamente.
-¡Calla rosquete! [...] Somos los matababros y te vamos a matar. (Bayly 2018: 55)

Ante tal problemática, la presente sección reclama el espacio mismo de la calle con el fin de hacer oír su voz y poner el cuerpo por las que ya no están. La fig. 30 es el registro de una intervención pública realizada en una de las avenidas principales del sector financiero de la ciudad de Lima, frente a un mural que honraba a la mujer peruana (sanisidrina, en todo caso) para realizar un plantón en el que

un grupo de travestis y otros activistas y artistas cubrieron estas imágenes con sus propios cuerpos, cubriéndose [...] con los recortes periodísticos ampliados correspondientes a una [...] persecución y asesinato de travestis relatados por la prensa peruana (Campuzano 2013: 106-107).

Esta acción adquiere un sentido de protesta, pero también de reapropiación del espacio público, pues ese lugar “había sido anteriormente [un] espacio de trabajo sexual” (Campuzano 2013: 107). Por ello, si “part of becoming *travesti* was to learn the ‘power to dance with death’” (Ochoa, citada por Cornejo 2019: 464), este baile impuesto también puede llegar a su fin por la propia voluntad de la participante.



Fig. 30. *Cubrir para mostrar* (2006) de Giuseppe Campuzano, por Campuzano, p. 144.

A pesar de tal súplica, los agresores continuaron hasta que escucharon la sirena de una patrulla policial y recién dejaron a la trabajadora sexual malherida, tal como luego comentan provechosamente:

-Qué rico estuvo eso [...] Le sacamos la mierda. Seguro que le hemos roto un par de huesos. (Bayly 2018: 55)

Desde este frente, otra de las problemáticas que encarna el trabajo sexual travesti es el estigma de esta profesión que “genera otras restricciones para los travestis, a veces autoimpuesta, como el acceso limitado o nulo a los recursos públicos, tales como hospitales y educación básica” (Campuzano 2013: 149). En relación con la salud, un estigma que ha marcado a mencionada comunidad es su vínculo con la transmisión del VIH.⁴³ Como afirma Cueto, esta enfermedad, en el caso peruano, ha formado parte de un imaginario que condena moralmente a determinados grupos de riesgo por sus “estilos de vida”, entre los que se encuentran precisamente las trabajadoras sexuales y las personas travestis (2002: 22).⁴⁴ Esta situación es todavía una problemática latente, ya que, al contraer el virus, son consideradas “socialmente muertas” debido a un rechazo de su círculo familiar y amical, por lo que tienden a ignorar su status clínico hasta que es demasiado tarde (Salazar, et al 2010: 22).⁴⁵ Algunas personas travestis sí recurren a los centros de salud para seguir un tratamiento respectivo, pero “la discriminación que reciben en las instituciones de salud pública está ‘viva y coleando’” (Campuzano 2013:

⁴³ A diferencia de la resemantización estética de tal estigma en SNT, la tradición literaria peruana sobre el travestismo ha mantenido una sanción tanática hacia los cuerpos travestis infectados con VIH. En *Salón de belleza*, precisamente tal vínculo articula toda la trama, porque aquella “enfermedad innombrable” que ataca a las/os compañeras/os travestis del protagonista motiva que el personaje principal transforme su salón de belleza en una especie de “Moridero”, para sobrellevar el estado moribundo de sus amistades e, incluso, el suyo también. Es más, este avance mortífero y gradual de la enfermedad acentúa el proceso sufriente del protagonista, porque, si bien la transmisión y la consecuencia final de la enfermedad son hasta esperados y naturalizados, el martirio del proceso es lo que realmente lo va acabando: “Debo sufrir la decadencia sin pronunciar palabra [...] Temo por lo que sucederá cuando la enfermedad se presente en su esplendor. Por más que haya visto morir a innumerables huéspedes, por más que desde hace ya bastante tiempo la muerte crea tener en el salón la libertad de hacer lo que le venga en gana, reconozco que ahora que viene por mí no sé qué va a pasar” (Bellatin 2015: 54).

⁴⁴ El hecho de que en SNT sea reelaborado tal imaginario, para reconocer la agencia de las/os sujetos travestis con VIH, implica un drástico y positivo giro de una tradición literaria nacional sobre el travestismo. Por ejemplo, este imaginario es recogido, en *No se lo digas nadie*, a través de los comentarios de un grupo de jóvenes limeños conocidos como “los matabros” en los que asocian a una trabajadora sexual travesti como una transmisora inherente del VIH/SIDA, luego de haberla agredido:

-Me mordió el rosquete -dijo Gustavo-. Creo que me ha sacado sangre.

[...]

-No vaya a tener sida el maricón y ahí sí la cagada -dijo Joaquín.

-¿Por qué? -preguntó Gustavo, con cara de asustado.

-Porque el sida se contagia a través de un mordisco -dijo Joaquín.

Juan Carlos soltó una carcajada

-Sidoso -le dijo a Gustavo-. Perro sidoso. (Bayly 2018: 253)

⁴⁵ Mientras que SNT ofrece otras posibilidades a aquellos/as sujetos en relación con un agenciamiento conjunto y comunitario, la tradición literaria peruana sobre el travestismo ha conservado una única alternativa para los sujetos/s travestis con VIH: la muerte simbólica, social o física. Por ejemplo, esta muerte social provocada por tal virus es abordada en *Salón de belleza* cuando el protagonista narra sobre cómo fue la llegada de su primer huésped al Moridero: “La primera vez que acepté a un huésped, lo hice a pedido de uno de los compañeros que trabajaba conmigo [...] aquella vez ese compañero me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no lo querían recibir en ningún hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y, por falta de recursos económicos, su única alternativa era morir debajo de uno de los puentes [de la ciudad] [...] El muchacho que trabajaba conmigo me rogó que lo recogiéramos. Acepté sin pensar mucho en las consecuencias [...]” (Bellatin 2015: 40).

153). Este tipo de violencia estructural y también simbólica por la discriminación contra aquel status clínico es contestado a través de la camiseta confeccionada por Campuzano para el proyecto “Vivo con VIH” (2005) de la fig. 31, presentada en esta sección. Tal prenda cuenta con los titulares de diversos travesticidios mientras que el cruce de un sello rojo (“VIH”) y morado (“DA”) ocupa la posición central de esta con el fin de deconstruir una relación entre el VIH y una muerte causada directamente por mencionado virus. A su vez, este objeto juega con el mestizaje de una vestimenta *pret-à-porter* con la categoría de pieza artística; una prenda en serie, de amplia reproducción, como la gran cantidad de travesticidios, deviene en una pieza exclusiva capaz de contestar los significados de violencia institucional, de salud y de género.



Fig. 31. Camiseta confeccionada para el proyecto “Vivo con VIH” (2005) de Campuzano, p. 127.

A partir del ejercicio prostibulario, es reapropiado performativamente el lugar de la travesti en el espacio público como una forma de lucha política y confrontacional contra la estructura cisheteronormativa. Ante este tipo de lógica que recluye a las personas travestis en una posición social desigual, la figura de la prostituta travesti, presentada en la tercera sección de SNT, articula una defensa intervencionista a favor de dismantelar el imaginario epidemiológico de una violencia sistemática contra tales sujetos. Ambos fines son logrados a través de una propuesta performativa de reelaborar aquellas dimensiones

estigmatizantes como una manera de despojar a la estructura cisheteronormativa de su poder.

Este apartado también presenta y reivindica el factor erótico del ejercicio prostibulario travesti:

El trabajo sexual no es sólo [*sic*] acerca de la enfermedad, y el sexo no tiene que ver sólo [*sic*] con el trabajo. Puede incluir el placer [...] al estar privados de espacio, y sin ofertas de [algún] lugar específico para el placer, los travestis hacen de todos los lugares un ‘espacio de placer’” (Campuzano 2013: 150).

Esta revaloración del trabajo sexual adquiere sentido, pues, como menciona Salazar, tomando en consideración la situación de la prostitución de las mujeres trans en general; este oficio no solamente es ejercido por dinero sino también por reconocimiento y contactos (2018: 410). Es decir, a pesar de una exposición a una violencia diaria, las trabajadoras sexuales travestis también son dueñas de las calles nocturnas, espacio que les permite presentarse y ser reconocidas por su género, pero también deseadas.⁴⁶ En ese sentido, las calles son un “locus privilegiado del aprendizaje”, no solo de “reglas tácitas sobre cómo convivir con la violencia cotidiana” (Cutuli 2012: 172) sino de una negociación del deseo y una exploración de su propia sexualidad travesti.

El apartado exhibe una objetivación erotizada de la persona travesti que es desplazada por una agencia de su propio deseo. En ese sentido, las “travestis comúnmente sólo [*sic*] admiten desempeñar un rol sexual pasivo con sus parejas y tienden a burlarse de los que hacen lo contrario” (Campuzano 2013: 138). No obstante, esta visión está enraizada en un binario normativo de género que es trasladado a un campo erótico en el que, por su presentación asociada al espectro de la femineidad, la travesti queda subyugada a un rol meramente pasivo. Ahora bien, tal visión cosificadora de una sexualidad travesti queda puesta en tensión en SNT con el fin de dejar que la propia

⁴⁶ Otro elemento que distancia a SNT de la tradición literaria peruana sobre el travestismo es la reapropiación de la dicotomía erótica-tanática que signa a las trabajadoras sexuales travestis. Un caso que ilustra el tratamiento por tal tradición literaria es el de la novela *No se lo digas a nadie*, en la que podemos ver cómo es abordada tal dicotomía, desde una lógica cisheteronormativa, a través de una transición de un deseo inicial a una repulsión corpórea que desencadena en una agresión física a una travesti trabajadora sexual en la narración anecdótica de un miembro de “los matababros”. Siguiendo esta lógica cisheteronormativa, el tratamiento de esta dicotomía erótica-tanática de la trabajadora sexual travesti en mencionada novela es incluso justificado debido a un placer del sujeto travesti en ser violentado o agredido, además de negarle su expresión e identidad de género:

Luego le bajaron el calzón y vieron el sexo erguido de ese hombre vestido de mujer.

-¡Y encima se te ha parado! -gritó Gustavo, haciendo una mueca de asco-. Eres un enfermo, conchatumadre.

[...]

-Es un masoco el rosquete -dijo Juan Carlos, y siguieron pateándola. (Bayly 2018: 255)

travesti sea voz de su cuerpo, de su deseo y expresión erótica. En ese aspecto, la fig. 32 performa aquel carácter seductor por la pose, la vestimenta, el maquillaje y la expresión facial. En esta fotografía, podría considerarse que la figura de Campuzano oscila entre los ejes de seducción y peligro como una *femme fatale* o, mejor dicho, *travesti fatale* que condensa una expresión sensual hacia el lente de la cámara y a lxs lectorxs de la obra misma.⁴⁷



Fig. 32. *Giucamp* (1992-1994) de Giuseppe Campuzano, por fotógrafo desconocido, p. 139.

Como parte de este sentido intervencionista, la figura de la prostituta travesti resemantiza su propio deseo en pos de un ejercicio libre de su sexualidad. Contra una cosificación o fetichización, la revitalización de tal figura conlleva un agenciamiento que

⁴⁷ Con respecto a la categoría de una *travesti fatale*, revisemos el capítulo 1.1.

seduce a lxs propios lectorxs como una vía para desmentelar la paradoja erótica-tanática que rodea al sujeto travesti contemporáneo.

En resumen, este subcapítulo ha demostrado cómo el trabajo sexual, presentado en el tercer apartado de SNT, propone un agenciamiento de una lucha travesti por reapropiarse de los mecanismos opresores ejercidos contra tal comunidad por parte de una estructura cisheteronormativa. Este movimiento que relocaliza la posición social del sujeto travesti permite reivindicar respectiva actividad laboral como un medio productor de conocimientos válidos sobre sus propias experiencias. Este accionar es logrado a partir de una reapropiación de los mecanismos e imaginarios de una violencia sistemática que recluyen a mencionadas personas en un lugar desigual de la estructura social, además de una reelaboración de la relación erótica-tanática en pos de posicionarlas como agentes de sus propios deseos. La lectura performativa de tal agenciamiento, organizado en mencionada sección de SNT, no solamente es presentado a partir de una colección fotográfica de las distintas intervenciones en el espacio público por tales personas, sino que también es conseguido por ese tránsito consecuente a los anteriores subcapítulos: luego de la exploración de una voz propia travesti que le permite entrar en un trance de autodescubrimiento, pasamos de una promesa política a la acción misma en esta sección de la obra. Es decir, de la invocación transitamos a la intervención.

3.4 Cosiendo los fragmentos de una comunidad negada

En cuarto lugar, el apartado “Costurera. Corte y confección / Genealógica” hilvana performativamente los fragmentos heterogéneos de una genealogía travesti con la finalidad de construir o confeccionar un sentido de unidad desde la diversidad. A través de una mezcla de diversos textos como imágenes, ensayos, reflexiones y artículos académicos, este apartado reúne fragmentos de fuentes históricas y citas de una genealogía histórica del travestismo para armar un proyecto alternativo de nación que incorpore a las voces travestis como constructoras de una comunidad conjunta. La manera en que este apartado repiensa una genealogía desde un sentido constelacional y comunitario bajo el oficio de una costurera travesti nos invita, en términos de una lectura performativa, a formar parte del hilvanado de un mismo tejido colectivo.

La misma historia del oficio de la costura y confección, en el Perú, posibilita una revitalización del vínculo de una comunidad travesti con la construcción colectiva de un proyecto de nación. Si bien tal actividad laboral es una de los oficios que desempeñan con mayor frecuencia las personas travestis, transfemeninas y mujeres trans en el Perú

(No Tengo Miedo 2016: 100), es innegable que su trasfondo histórico igualmente le permite posicionar a tal comunidad en una genealogía conjunta de luchas colectivas. En el contexto peruano, este oficio, tradicional y socialmente percibido como una “ocupación femenina”,⁴⁸ posee un componente histórico-político porque, además de ser una de las primeras actividades laborales socialmente aceptadas para la independencia económica de las mujeres (Pacheco 2006: 514-515), también fue el espacio para una concientización de clase y género que se vio reflejada en la lucha de las trabajadoras costureras al organizar el primer sindicato femenino (Cerna, Estrada y Godoy 1997: 27). Esto significa que mencionado oficio, desde un inicio, estuvo vinculado a una lucha por una autonomía e independencia femenina como un fermento de una política de derechos civiles. Es decir, la creciente aceptación social de este trabajo para las mujeres les permitió posicionar y extender gradualmente su voz en la esfera pública, por lo que el hecho de que sea una vía económica para muchas personas travestis revela el potencial de politización de su comunidad desde mencionado espacio laboral.

En esta sección, el tejer y el coser, más que verbos o acciones propias de tal labor, se asocian a la composición y al hilvanado de fragmentos residuales de una historia nacional con la que es posible producir una tradición reivindicativa del travestismo. En términos de Miguel A. López, el presente bloque reúne la “práctica de corte y cosido de fragmentos como la médula del pensamiento travesti”, en donde las citas, referencias y parodias de otros artistas y discursos políticos, y utópicos, son aglutinados para reforzar un saber travesti (2013: 16). En ese sentido, el apartado, más que revalorizar una historia del travestismo *per se*, mezcla performativamente esta tradición con un discurso oficial para confeccionar una comunidad mestiza e híbrida que cuestiona la idea de esencia u originalidad.

Considerando aquella asociación, analizaré cómo la última sección interna de SNT, “Costurera. Corte y confección / Genealógica”, confecciona una serie heterogénea de fragmentos para constituir una nueva comunidad que tome en cuenta el aporte de las voces travestis. Siguiendo la lógica de una genealogía, este apartado permite conjugar y legitimar una diversidad de experiencias travestis, a partir de un sentido constelacional y

⁴⁸ Con respecto a este punto, la tradición literaria peruana sobre el travestismo no ha sido ajena, pues una de las actividades laborales del personaje principal de “Lorenzita” estaba vinculada a la confección y costura de adornos y ornamentos en prendas socialmente consideradas femeninas. Sin embargo, la voz narrativa de la historia recoge tal experiencia de manera satírica: “á [*sic*] la industria consabida añadió Lorenzito la de hacer marcas y bordar plumillas, habilidades que hasta entonces no había desplegado ningún [*sic*] individuo del sexo de Cain; [*sic*] pero que en Lorenzito se desarrollaron con una inaudita brillantez” (Fuentes 1976: 60).

comunitario. En el nivel de una lectura performativa, este nuevo tejido social realizado bajo la figura de la costurera travesti nos da la posibilidad de participar en este proceso conjunto de repensarnos como nación.



Fig. 33. *Letanía/Tropo/Cifra* (2012) de Giuseppe Campuzano, p. 218.

Primeramente, este armado genealógico, que recupera un conjunto de diversas voces travestis, implica una revisión constelacional de la historia nacional. Con base en la formulación de Benjamin, recorro a la expresión “pensamiento constelacional” en el sentido de reconocer un diálogo tensional y constante, entre una serie de puntos de vista y conceptos marginalizados, que nos permitirá no solamente alcanzar una sola visión más íntegra e iluminadora de ciertos hechos o eventos, sino también aglutinar, bajo nuevos significados, aquellas experiencias y conceptos que parecían disímiles entre sí (citado en Betancourt 2008: 75; citado en Olvera 2016: 443). Es decir, este sentido constelacional

posibilita una reivindicación de otras miradas, experiencias o conceptos ajenos a un discurso oficial, con la potencialidad de producir nuevas ideas liberadoras. Se trata de una escritura constelacional que tensiona un discurso histórico oficial al reclamar otra historia compuesta por múltiples experiencias y voces travestis capaces de liberarnos de una estructura cisheteronormativa. Una serie de imágenes de tal apartado nos ilustran aquello.



Fig. 34. *Letanía/Tropo/Cifra* (2012) de Giuseppe Campuzano, p. 219.

Por un lado, la genealogía travesti constelacional propuesta posee un carácter performativo en términos de enunciación y recepción. Por ejemplo, las fig. 6,⁴⁹ 33 y 34 de la colección *Letanía/Tropo/Cifra* encarnan aquella constelación a través del montaje estético. En tales figuras, la combinación de diferentes fotografías con la superposición de fragmentos de diarios locales bajo la figura de una portada de revista permite en unir

⁴⁹ La fig. 6 fue analizada, con mayor detalle, en el subcapítulo 1.1 de la presente tesis.

fragmentos de distintos discursos a través de las citas y referencias. Tales piezas, debido a que comparten el mismo título, pueden leerse como un solo tejido de múltiples significados hilvanados en un devenir travesti de costurera: escribir es coser.

Además de tales piezas, la fig. 35 nos lleva a otro nivel performativo, pues es presentada como una figura recortable, lo que refuerza la actividad misma de unir, coleccionar y armar. Su presentación nos motiva a nosotrxs lxs lectorxs a recortar tal figura como una manera de coconstruir o confeccionar un mismo tejido, una misma genealogía travesti que aboga por una constelación de voces y discursos.



Fig. 35. *La Pinchajarawis* (2011) de Giuseppe Campuzano, p. 177.

Por otro lado, estas figuras constituyen una convergencia de influencias que moldearon -y moldean- la construcción de una genealogía travesti peruana. En la pieza recogida de *Letanía/Tropo/Cifra*, las figuras respectivas conjugan un mestizaje de influencias locales y extranjeras. Mientras que la fig. 6 involucra un sincretismo religioso (una virgen con trenzas) enfocado en una dimensión más local, la fig. 34 incluye a quien fue un ícono internacional de la comunidad trans en la segunda mitad del siglo XX: Jacqueline Deufresnoy, o más conocida como la Coccinelle. Esta popular y exitosa vedete trans de los años 60 representó, para la comunidad de mujeres trans, personas travestis y transfemeninas de la época, una fantasía posible en relación con una “transformación de género”, por lo que no fue sorprendente el gran impacto que tuvo en el imaginario sudamericano al realizar una exitosa gira por la región (Alvarez 2017: 50, 52). Por este motivo, la incorporación de tal ícono trans implica el reconocimiento de su influencia en

la constitución de una genealogía travesti. Siguiendo aquellas figuras enfocadas en una reivindicación de lo local y lo foráneo en tal armado genealógico, la fig. 33 podría ser percibida como un mestizaje producto de ambas, pues recogería el fervor religioso de la primera y el impacto estético de la tercera. Aquí, en conjunto, podríamos hablar de un tejido heterogéneo travesti capaz de articular una serie de voces y experiencias diversas. Este último punto es reforzado por los fragmentos de titulares y recortes de periódicos incorporados, porque, al abordar a sujetos masculinos gay, podríamos hablar de una genealogía de una diversidad sexual y de género conjunta que, en determinados momentos históricos, compartieron experiencias, vivencias y luchas.

Adicionalmente, la fig. 35 condensa un sincretismo cultural por aludir a una figura religiosa cristiana, pero tomando referencias andinas para su expresión estética. Tal mestizaje cultural legítima, bajo una figura religiosa, aquella convergencia de experiencias travestis. Es más, el hecho de que la fig. 35 nos invite a armarla involucra una dimensión de accesibilidad en torno a una figura sagrada que deviene en popular.

Así, este ejercicio en armar genealógicamente un conjunto de voces y experiencias travestis es, a su vez, un ejercicio constelacional en repensar una historia colectiva. Esta categoría nos permite identificar la heterogeneidad de discursos en convergencia sobre una genealogía travesti capaz de abrir nuevos significados en oposición a una lógica cisheteronormativa. Desde un nivel performativo y conceptual, las figuras 6, 33, 34 y 35 no solamente nos demuestran este conglomerado mestizo de influencias y experiencias travestis, sino que nos invitan a participar en una coconstrucción de una genealogía en común.

En adición a esta revisión constelacional travesti de la historia peruana, el presente armado genealógico permite incorporar una serie de retazos y fragmentos de una tradición travesti peruana con el fin de imaginar otro posible proyecto de una comunidad nacional. Si recurrimos a los términos de Anderson, podríamos plantear que tal acción de repensar una historia, considerando aquellas voces y experiencias travestis negadas, formaría parte de la construcción de una “comunidad política imaginada” (1993: 23). Aquel carácter imaginado se debe a que, en la mente de cada individuo, vive la imagen de una comunión nacional, que implica, además, un sentimiento de compañerismo profundo y horizontal con aquellx otrx con lx que compartimos una historia y tradición en común (Anderson 1993: 23, 25). Esta propuesta teórica nos ayuda a identificar ese otro objetivo de una genealogía travesti, que es precisamente deconstruir un discurso histórico oficial para repensar cómo, en realidad, un conjunto de prácticas y voces travestis fueron partes

legítimas del proyecto por construir la comunidad. Por este motivo, el presente apartado de SNT recopila y rescata, como una suerte de metodología arqueológica, crónicas coloniales en torno a una religiosidad travestida de ciertos indios que sorprendían a los primeros españoles en el territorio incaico, narraciones sobre las tapadas y “tapados” coloniales y republicanas/os, y el legado de un travestismo sincrético en fiestas patronales actuales. Por ejemplo, además de fragmentos de la *Crónica del Perú* (1553) de Pedro Cieza de León o la *Carta sobre los maricones* (1791), también las figuras 5, 6 y 11, analizadas anteriormente, forman parte de este conglomerado que intenta reconstruir, a partir de fragmentos y retazos de una heterogénea documentación, aquel Perú travesti negado hasta ahora.

Siguiendo este objetivo de repensar una comunidad que tome en cuenta las voces, experiencias y prácticas travestis, es relevante la fig. 36. Forma parte de una secuencia fotográfica, *El último brunch*, en la que, además de Campuzano travestida/o, podemos ver sentadas/os, en el sillón presidencial, a otras once personas de distintos oficios, edades, géneros y etnias, ataviadas con una prominente banda presidencial. Considerando la época de transición del gobierno autoritario y violador de los derechos humanos de Fujimori (1990-2000) a una nueva democracia para el Perú, esta secuencia fotográfica, que formó parte del proyecto *Todos somos presidenciables* (2001) de la artista Cecilia Noriega Bozovich, nos evoca un ánimo de esperanza contra la estructural corrupción política de aquel momento al reconocer a distintas personas ajenas a la representación política, y marginalizadas en la construcción de una identidad nacional, como candidatas igualmente presidenciables sin distinción ni prioridad en alguna de ellas (Almenara 2015: 197; Jaime 2019: 84). En esa línea de reivindicación política, la fig. 36, además de encarnar ese tránsito democrático a partir del travestimiento de Campuzano como una madre patria travesti, performa la posibilidad de construir un proyecto de nación en el que, en adición a las otras figuras históricamente marginalizadas que devienen en presidenciables, la voz travesti se hace presente.⁵⁰ Incluso, esta esperanza y proyección

⁵⁰ Si bien las novelas *No se lo digas a nadie* o *Salón de belleza* no representan este sentido de construir una comunidad nacional debido al tratamiento fatalista de los personajes travestis ocasionado por una lógica cisheteronormativa, al menos, reconocen un sentimiento de una comunidad interna: una comunidad travesti. En la primera novela, durante la agresión a Pelusa, una trabajadora sexual travesti, sus compañeras de trabajo y amiga corren a socorrerla y, como un frente común, a defenderla de sus agresores (Bayly 2018: 252). En la segunda, el espacio del Moridero se constituye como un refugio para que determinados miembros de una comunidad de travestis y hombres homosexuales pasen sus últimos días de vida a causa de aquella enfermedad innombrable. En adición a esta enfermedad que aglutina a mencionados sujetos en un colectivo, el factor del olvido también refuerza su posición inestable en un espacio ajeno a tal comunidad (Bellatin 2015: 26-27).

por (re)construir una comunidad es reforzada por la figura de la “exagerada banda presidencial, cuyos mórbidos pliegues se resuelven en una escarpela vaginal y abierta” (Buntinx, citadx en Jaime 2019: 84). Es decir, el vínculo del contexto político con este tropo vaginal puede interpretarse como el alumbramiento o el inicio de un nuevo proyecto que, considerando la figura travesti de Campuzano, incorpore y legitime una tradición de voces y experiencias travestis negadas. Como lectorxs peruanxs, nos vemos interpeladxs a formar parte en este trabajo colectivo que involucra a todxs, finalmente.⁵¹



Fig. 36. *El último brunch* (2001) de Cecilia Noriega, por Giuseppe Campuzano, p. 193.

Para concluir, el presente subcapítulo ha desarrollado cómo el último apartado interno de SNT, “Costurera. Corte y confección / Genealógica”, hilvana un conjunto de fragmentos y retazos de una historia travesti local para pensar una nueva manera de constituirnos como comunidad. Bajo la figura de la travesti costurera, la genealogía presentada en este apartado repotencia una tradición travesti nacional, para reconstruir una comunidad tanto interna como nacional. Este proyecto de hacer un nuevo tejido

⁵¹ Este espíritu colectivo a favor de la recuperación de las existencias y prácticas travestis marginalizadas en SNT inaugura un giro en el campo cultural peruano. En el caso de la tradición narrativa nacional, estas existencias más bien se han mantenido ajenas a la concepción de un “nosotrxs”. Por ejemplo, en “Alienación”, el travestimiento simbólico del personaje principal es percibido socialmente como una experiencia incapaz de reconocimiento como parte de una comunidad en común. Inicialmente, esta exclusión le permitió encontrar a otros sujetos, como José María Cabanillas, con sus mismas admiraciones alienantes. (Ribeyro 2019: 622-623). No obstante, esa “pequeña comunidad” termina por fracasar no solamente por la muerte de Bobby, sino también por la renuncia de José María ante tal travestimiento identitario al retornar pródigamente a su identidad reconocida socialmente (Ribeyro 2019: 626).

nacional se encarna en una propuesta constelacional, que aglutina y tensiona una heterogeneidad de discursos travestis para producir resignificaciones de una tradición disidente del género, y renovar un proyecto nacional. Ambos mecanismos, bajo la figura de la costurera travesti, no solamente encarnan el ejercicio genealógico de una revisión histórica de aquel Perú travesti negado, sino también nos llevan a la acción: siguiendo la lógica performativa de los subcapítulos del presente capítulo, iniciamos con la reivindicación de una voz travesti que luego llega a descubrirse a sí misma, en un trance ritualizado, para así comenzar a intervenir en pos de su comunidad, pero también es acoplada a un proyecto inclusivo de nación que nos incumbe a todxs.



Conclusiones

Este trabajo de investigación partió de la interrogante sobre cómo se configura y qué implicancias tiene la experiencia de lectura a la que invita la obra *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013*, editada por Miguel A. López, del/ de la activista peruano/a y artista travesti Giuseppe Campuzano (1969-2013). Con base en esta, mi tesis ha demostrado que mencionada publicación debe ser entendida como una performance de la noción del travestismo de Campuzano, pues renueva la interacción clásica entre lectorx y libro, haciéndola una de participante y objeto estético con el efecto de hacer a lxs lectorxs partícipes de una experiencia fluida y lúdica en la que no hay esencias fijas en cuanto al género o un significado fijo en el lenguaje. Con “lectorx partícipe” me referí a la agencia de lx lectorx para acercarse a una obra que lx invita a cuestionar su experiencia de lectura, y con “objeto estético” a aquel libro que, por su tratamiento visual, artístico y material llamativo, invita a un juego multisensorial que involucra la visión y el tacto. Además, un nuevo acercamiento al género y al lenguaje es posible gracias a la performatividad de la obra. El libro vincula una performatividad del género y otra de la enunciación y recepción lectora. La fuerza subversiva y fluida de la noción y las prácticas travestis de Campuzano como una performance del género atraviesa toda la obra al grado de ser encarnada en una dimensión de la enunciación y recepción. He mostrado cómo esto ocurre en un nivel que conecta la forma y el fondo de la obra en cuestión, lo que produce una intervención textual en la que el pensamiento previo de lxs lectorxs termina siendo travestido en función de una renovación lúdica para mirar el género, el lenguaje y la política desde un frente colectivo: una visión travesti del mundo. Pasaré a hacer un recuento de las conclusiones alcanzadas de los tres capítulos de mi tesis para luego retomar unas reflexiones en torno a la relevancia de mi investigación en el campo literario y cultural no solamente peruano sino latinoamericano.

En el primer capítulo, he determinado que la autoría de SNT es travestida para construir una figura autoficcional de Giuseppe Campuzano como un/a performer articulador/a de una serie de voces travestis. Tal construcción autoficcional, he argumentado, tuvo el objetivo de llamar la atención sobre una performatividad del significado. En otras palabras, la obra aquí presenta las prácticas travestis como mecanismos que tensionan una noción ontológica del significado, tanto en su nivel de representación lingüística como en el del género. En este proceso, he analizado tres dimensiones en las que la figura de Campuzano es erigida. Primero, examiné como el

cuerpo de Campuzano es construido no desde una visión patoloizante ni estigmatizante, sino desde una mirada travesti que le permite reclamar un nivel de agencia sobre el manejo de su corporalidad. Segundo, estudié en qué sentido la imagen estética de Campuzano, que conjuga rasgos artísticos de una sensibilidad *camp* con valores locales sobre 'lo nacional', se erige como medio canalizador mestizo de un travestismo peruano *cholopink-mix* soda limón, o 'chicha'. Tercero, analicé la enunciación lingüística de Campuzano como una dimensión capaz de cuestionar todo régimen binario enmarcado en el paradigma originalida/copia, para configurar una retórica travesti capaz de encarnar el carácter subversivo y fluido de las narrativas abordadas. En suma, demostré que la construcción performativa de Campuzano produce una ruptura con nuestra visión tradicional de una estabilidad del significado, en términos de (re)presentación, género y ficcionalidad. Así, Campuzano funciona como un performer que nos permite cuestionar tales sentidos a partir de la serie de experiencias travestis condensadas en su figura.

En el segundo capítulo, he explicado que los paratextos de SNT nos invitan a una lectura performativa, en términos de recepción, de la propuesta travesti de Campuzano. La lectura se convierte así en un ejercicio en el que travestimos nuestra visión del lenguaje y el género. Es decir, estos paratextos nos guían desde una primera aproximación sobre la temática travesti de la obra; esta experiencia lúdica de lectura es lograda según el grupo de paratextos correspondiente. Por un lado, examiné que un conjunto de paratextos de SNT están enfocados en llamar nuestra atención sobre la materialidad y la dimensión física de la obra, apelando a una aproximación multisensorial de tal libro. Como parte de una lectura espectacularizada de la temática travesti de la obra, este énfasis es reforzado por paratextos que escandalizan nuestro entendimiento previo en torno al lenguaje, en un nivel de representación, y a la identidad, desde la arista del género. Por otro lado, analicé cómo otro grupo de paratextos de SNT más bien nos orientan lúdicamente en la lectura, o participación mejor dicho, de la retórica travesti de la obra. Desde un nivel performativo, estos paratextos no solamente encarnan la dimensión disruptiva y transicional de la propuesta travesti de Campuzano en su retórica, sino que también nos invitan a disfrutar del placer, o goce, del acto de leer; es decir, los cuestionamientos sobre el género y el lenguaje de estos paratextos son organizados bajo una experiencia lúdica que nos permite encontrar cierto goce en el acto de seguir aquella retórica travesti. En síntesis, la lectura performativa que nos plantean los paratextos de SNT nos conducen a una nueva mirada del género y el lenguaje en un renovado acto de lectura: leer implica travestir(nos).

En el tercer y último capítulo, he demostrado el inherente carácter performativo y político de la propuesta de Campuzano en torno a su noción y prácticas travestis abordada en la estructura interna de SNT no como categorías analíticas abstractas, sino desde los propios oficios a los que fueron relegadas tradicionalmente las personas travestis. Esta reflexión de Campuzano en torno al travestismo permite constituirse como una epistemología performativa, en un nivel de enunciación y recepción, bajo aquellas actividades laborales que condensan y reivindican la posición del sujeto travesti como productor de conocimientos, con la finalidad de interpelar nuestra relación con el género desde una mirada situada y política. Por este motivo, he examinado cómo cada sección es organizada en función de la profesión correspondiente. Primero, la sección “Peluquera. Ficción/ chisme” es una apuesta por reconocer una voz travesti, caracterizada por un lenguaje experimental y performativo en un nivel enunciativo, que es capaz de tensionar los binarios (masculino/ femenino, autoficción/ficción y originalidad/ copia) a través de sus diez escritos disidentes. Segundo, el apartado “Chamana. Curandera / Musexo” permite articularse como un trance que recorre sanadoramente un pasado travesti en función de plantear una promesa política futura a partir de la presentación del MTP. Tercero, la sección “Trabajadora sexual. Callejera / activista”, organizada por distintos documentos recogidos sobre intervenciones travestis pasadas, plantea, como un frente común, una reapropiación política de las personas travestis como sujetos legítimos de la esfera pública y agentes de su propio deseo, contra una estructura cisheteronormativa que busca excluirlas, violentarlas y eliminarlas. Cuarto, el apartado “Costurera. Corte y confección / genealógica” articula una serie heterogénea de fragmentos y fuentes históricas sobre el travestismo local en función de plantear una revisión genealógica y constelacional de una comunidad travesti marginalizada históricamente, para así reconstruir un nuevo proyecto de nación. En resumen, la presentación de estas profesiones no solamente revalorizan una producción travesti de conocimientos, sino que permiten una continuidad entre sí, que inicia por la reivindicación de una voz y finaliza en el acoplamiento de mencionada comunidad en un proyecto de nación conjunto. Siguiendo esta línea de continuidad, este reconocimiento y reconstrucción de saberes no finaliza, sino que es un proceso continuo y latente que llega a ser potencializado y reactualizado en sus significados y en aquella promesa política colectiva que nos atañe también a nosotrxs, lectorxs que devenimos en participantes en esta performance.

Lo que demuestra el análisis literario de esta obra es justamente un quiebre con la tradición literaria peruana al abordar el travestismo, en cuanto noción y prácticas, como

una experiencia estética performativa. Por una parte, la mirada del travestismo de Campuzano es celebratoria. En contraste con una tradición señalada en notas a pie a lo largo de esta tesis, que ha representado al sujeto travesti bajo una lógica cisheteronormativa al condenarlo como un objeto víctima de burlas, agresiones y demás sanciones sociales, la narrativa de Campuzano, abre más bien, desde una voz travesti, una serie de vivencias, prácticas sociales y acontecimientos que dotan a personajes travestis de una agencia, hasta aquel momento, sin precedentes. Asimismo, esta propuesta narrativa innova y subvierte mencionada lógica cisheteronormativa con un registro irreverente y con un componente de humor que más bien invitan a un tránsito continuo y celebratorio en el que la/el travesti es quien tiene la última palabra: quien ríe último, ríe mejor. Sin embargo, esta mirada no está enmarcada en un nivel representativo, pues aquella experiencia de agencia y celebración es transmitida como una *experiencia* lúdica y gozosa en la que nuestra visión del género y el lenguaje es cuestionada e interpelada. Esta experiencia misma, a la que nos invita la narrativa de Campuzano, revitaliza aquel goce y nos traslada a un lugar participativo. Esto definitivamente singulariza tal tipo de escritura en relación con la tradición literaria sobre el travestismo. Por otra parte, el grado participativo de tal lectura nos invita a una cercanía performativa con la propuesta travesti de Campuzano. Es decir, no percibimos una noción o prácticas travestis como una dimensión lejana, extraña o un tipo de otredad, sino que devenimos partícipes en un mismo ejercicio de travestimiento al momento de leer: nos trasvestimxs. Esta acción implica un nivel de cercanía no propuesto hasta ahora por la tradición literaria peruana sobre el travestismo. Este ejercicio de travestimiento es lo que nos da la posibilidad de construir un sentido de comunidad en relación con aquella voz travesti, y nos brinda la posibilidad de ver desde su mirada legítima. Por estos motivos, es hora de incorporar el estudio de esta obra a nuestra disciplina.

Adicionalmente, mi tesis inaugura una aproximación crítica de *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013*. Mi acercamiento ha implicado analizar la noción y prácticas travestis de Campuzano como una performance del género y una performatividad de la enunciación y recepción de la obra. He demostrado que traviste la mirada de lxs lectorxs en función de una experiencia estética capaz de producir el cuestionamiento del género, la re(presentación) del significado y la política. En breves palabras, la obra transforma un acto de lectura a uno performativo: la lectura deviene en performance, lxs lectorxs en participantes y el libro en un objeto estético. Es más, creo que este diálogo en torno a una enunciación y lectura performativa puede funcionar como

una metodología tentadora a tomar en cuenta con otras obras. De esta manera, considero que la obra de Campuzano contribuye no solamente al campo literario peruano sino también a un campo artístico y cultural latinoamericano. De hecho, el carácter heterogéneo de los diferentes discursos (literarios, ensayísticos, editoriales, académicos, fotográficos, pictóricos, escénicos) que alberga la obra es lo que posibilita su relación con dichos campos. Además, este trabajo de investigación permite revalorizar el aporte del/ de la activista y artista Giuseppe Campuzano a través de este libro que canaliza una vasta obra ejecutada desde los años noventa hasta sus últimos días de vida en el 2013. Se trata de una obra vital que exploró su propio travestismo, la disidencia del género, y el campo de las luchas por reivindicar la diversidad sexual y de género en el marco de la historia nacional. Así, la presente tesis es un aporte más a su legado.

Antes de finalizar, quisiera señalar una reflexión más: la potencialidad de significados de *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013*. La presente tesis ha evidenciado que esta obra puede ser estudiada y analizada como un objeto de estudio integral y autónomo sin la necesidad de aproximarse o interpretarla únicamente desde las otras obras de Campuzano, como el proyecto artístico *Museo Travesti del Perú* (2003-2013) o el libro homónimo del 2008. Con esta afirmación, no pretendo aseverar que no hay una relación entre ambas, pues efectivamente hay una serie de puntos en común que podrían constituirse como el objeto de otras discusiones en términos comparativos. Sin embargo, lo que quiero enfatizar aquí realmente es que, si bien hay cada vez más investigaciones en torno a estas obras mencionadas, SNT también puede erigirse con su propio campo de estudios críticos debido a los múltiples significados que contiene el libro, por lo que el enfoque de la presente tesis, a través de un análisis literario en un diálogo con los estudios *queer*, trans y de performance, no es el único para su estudio. De hecho, espero que esta lectura de la obra pueda ser más bien un motivo o un disparador para futuras investigaciones en los campos mencionados o en otros, ya que, debido al enfoque de la tesis, otras miradas podrían haberse dado sobre una discusión teórica del travestismo de Campuzano o hasta antropológica en cuanto una identidad y comunidad travesti peruana.

Para terminar, el día en que Giuseppe Campuzano (1969-2013) fue velada/o y posteriormente enterrada/o, sus amistades y familiares la/o despidieron en medio de una algarabía afectiva sabiendo que sería recordado mientras bailaban y cantaban “¿A quién le importa?”, himno de la comunidad LGBTIQNB+ hispana, del grupo español Alaska y Dinarama; el huayno “¿Qué linda flor” del cantautor peruano Silverio Urbina; y la cumbia

“Cariñito” de la banda peruana Los hijos de sol con su reconocido estribillo “Nunca/ pero nunca/ me abandones, cariñito”. Este espíritu colectivo y celebratorio de una comunidad peruana disidente del género y la sexualidad, mi comunidad, es lo que ha motivado la escritura de esta tesis, como una manera de decir que nunca te abandonaremos o, al menos, yo nunca lo haré: Giuseppe, gracias por tu obra, por tu legado, por haberme ayudado tanto sin siquiera habernos conocido ni, mucho menos, dicho adiós.



Bibliografía

- Allsopp, Ric y Julieanna Preston
2018 “On Writing & Performance: Editorial”. *Performance Research* 23. 2: 1-4. Consultado 22/04/2021.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2018.1464718>
- Almenara, Erika
2015 *The Language of Transvestism and the Political Limits of the National-Popular in 20th and 21st Century Latin American Cultural Production*. Tesis de doctorado en Filosofía (Lenguas y Literaturas Romances: Español). Ann Arbor: Univeristy of Michigan. Consultado 22/04/2021.
https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/113548/almenara_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Alvarez, Ana Gabriela
2017 “Cuerpos transitantes: para una historia de las identidades travesti-trans en la Argentina (1960-2000)”. *Avá. Revista de antropología* 31: 45-71. Consultado 22/04/2021.
<https://www.redalyc.org/pdf/1690/169057622003.pdf>
- Alvarez, Sofia
2018 *Construcción simbólica de la identidad de la mujer peruana a través del cabello*. Trabajo de fin de máster. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado 22/04/2021.
https://eprints.ucm.es/54871/1/TFM_SofiaAlvarezdig2.pdf
- Amícola, José
2002 “*Camp Followers*. Estética camp y una nueva carnavalización”. *CELEHIS* 11. 14: 167-175. Consultado 22/04/2021.
<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/572/577>
- Anderson, Benedict
1993 [1983] *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad., Eduardo L. Suárez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Arroyo, Susana
2014 “El diálogo paratextual de la autoficción”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed., Ana Casas. Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, 65-77.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)
2010 “Chicharra”. *Diccionario de americanismos*. Consultado 22/04/2021.
<http://lema.rae.es/damer/?key=chicharra>
- Austin, John L.
1962 *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

Babuscio, Jack

1999 [1978] “The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)”. En *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed., Fabio Cleto. Edimburgo: Edimburgh University Press, 117-135.

Barthes, Roland

1998 [1973] *El placer del texto. Lección inaugural*. 10ma edición. Trads., Nicolás Rosa y Oscar Terán. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

1994 [1984] *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 2da ed. Trad., Cristina Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.

Bayly, Jaime

2018 [1994] *No se lo digas a nadie*. Lima: Debolsillo.

Bellatin, Mario

2015 [1994] *Salón de belleza*. Lima: Santuario Editorial.

Bertolotti, Tommaso y Lorenzo Magnani

2014 “An Epistemological Analysis of Gossip and Gossip-based Knowledge”. *Synthese* 191. 17: 4037-4067. Consultado 22/04/2021.

<https://www.jstor.org/stable/24021614>

Bettancourt, Alex

2008 “Pensando el presente y soñando el pasado: la política y la historia en el proyecto de los pasajes de Walter Benjamin”. *Tabula Rasa* 8: 69-96. Consultado 22/04/2021.

<https://www.redalyc.org/pdf/396/39600804.pdf>

Bettcher, Talia Mae.

2014 “Transphobia”. *Transgender Studies Quarterly* 1. 1-2: 247-251. Consultado 22/04/2021.

<https://read.dukeupress.edu/tsq/issue/1/1-2>

Bianchetti, María Cristina

2014 “Curanderos, especializaciones y afecciones que rigen aún hoy en el área andina centro oeste sudamericano”. *Scripta Ethnológica* 36. s/n: 129-164. Consultado 22/04/2021.

<https://www.redalyc.org/pdf/148/14832692005.pdf>

Bornay, Erika

1998 *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

1994 *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.

Butler, Judith

2016 [1990] *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad., María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.

1997 *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Nueva York: Routledge.

1988 “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal* 40. 4: 519-531. Consultado 22/04/2021.

<https://www.jstor.org/stable/3207893>

- Cáceres, Carlos F. y Ana María Rosasco
2000 *Lima: culturas, identidades y salud sexual*. Lima: REDESS Jóvenes.
- Calinescu, Matei
1995 *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Campuzano, Giuseppe
2013 *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013*. Ed. Miguel A. López. Lima: Estruendomudo. Consultado 22/04/2021.
https://www.academia.edu/42932008/Giuseppe_Campuzano_Saturday_Night_Thriller_y_otros_escritos_1998_2013
- 2007 *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies. Consultado 22/04/2021.
https://issuu.com/giucamp/docs/campuzano_mtp
- Capital
2016 “Terminología y jergas gay. ¿Cuáles conoces? ¿Cuáles usas?” Consultado 22/04/2021.
<https://capital.pe/actualidad/terminologia-y-jergas-gay-cuales-conoces-cuales-usas-noticia-648878>
- Cerna, Margarita, Marina Violeta Estrada y Rosa María Godoy
1997 “Género y trabajo femenino en el Perú”. *Revista Latino-Americana de Enfermagem* 5. 2: 23-31. Consultado 22/04/2021.
<https://www.scielo.br/pdf/rlae/v5n2/v5n2a04.pdf>
- Cornejo, Giancarlo
2019 “Travesti Dreams Outside in the Ethnographic Machine”. *A Journal of Lesbian and Gay Studies* 25. 3: 457-482. Consultado 22/04/2021.
<https://muse.jhu.edu/article/727259>
- 2014 “Las políticas reparativas del movimiento LGBT peruano: narrativas de afecto queer”. *Estudos Feministas* 22. 1: 257-275. Consultado 22/04/2021.
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2014000100014/26810>
- Cueto, Marcos
2002 “El rastro del SIDA en el Perú”. *História, Ciências, Saúdes-Manguinhos* 9. s/n: 17-40. Consultado 22/04/2021.
<https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v9s0/01.pdf>
- Cutuli, María Soledad
2012 “Antropología y travestismo: revisando las etnografías latinoamericanas recientes”. *Sudamérica* 1. 1: 161-181. Consultado 22/04/2021.
<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/162/252>

Diamond, Elin

1996 "Introduction". En *Performance and Cultural Politics*. Ed., Elin Diamond. Nueva York: Routledge, 1-12.

Estruendomudo

2013 "Lanzamiento del libro más traca y fantabuloso". *Facebook*, 12/12/2013. Consultado 22/04/2021.

<https://www.facebook.com/estruendomudo/photos/lanzamiento-del-libro-más-traca-y-fantabuloso-saturday-night-thriller-y-otros-es/480964812017213/>

Felman, Shoshana

2003 [1980] *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Trad., Catherine Porter. Standford: Standford University Press.

Figueroa, Blanca

2001 "De peluqueros y peluquerías: entre el margen y la afirmación de la dignidad". En *De amores y luchas: diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*. Ed., Jorge Bracamonte. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 193-214.

Foucault, Michel

2017 [1976] *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.

Fuentes, Manuel Atanasio et al.

1974 [1874] *Tradiciones desconocidas*. Ed., Estuardo Núñez. Lima: PEISA.

Garber, Marjorie B.

1993 *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. Nueva York: HarperPerennial.

García, Andrea

2010 *Tacones, siliconas, hormonas. Teoría feminista y experiencias trans en Bogotá*. Trabajo de grado presentado para optar el título de Magíster en Estudios de Género. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Consultado 22/04/2021.

<http://www.bdigital.unal.edu.co/2978/1/489177.2010.pdf>

Genette, Gérard

2001 [1987] *Umbrales*. Trad., Susana Lage. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

1989 [1962] *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad., Celia Fernández. Madrid: Taurus.

Gómez-Peña, Guillermo

2005 "En defensa del arte del performance". *Horizontes antropológicos* 11. 24: 199-226. Consultado 22/04/2021.

<https://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>

Guerin, Bernard y Yoshihiko Miyazaki

2003 "Rumores, chisme y leyendas urbanas: una teoría de contingencia social". *Revista latinoamericana de psicología* 35. 3: 257-272. Consultado 22/04/2021.

<https://www.redalyc.org/pdf/805/80535302.pdf>

Hall, John

2018 “‘Performing, Writing’. What’s that Comma up to?”. *Performance Research* 23. 4-5: 11-15. Consultado 22/04/2021.

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2018.1512214>

2013 “Performance Writing: Twenty-Years and Still Counting”. *Journal of Writing in Creative Practice* 6. 3: 355-363. Consultado 22/04/2021.

<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jwcp/2013/00000006/00000003/art00002>

1997 “Performed through”. *Performance Research* 2. 1: 68-72. Consultado 22/04/2021.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.1997.10871535>

Halperin, David M.

2014 *How To Be Gay*. Cambridge: Harvard University Press.

Harris, Daniel

1996 “The Death of Camp: Gay Men and Hollywood Diva Worship, from Reverence to Ridicule”. *Salmagundi* 112: 166-191. Consultado 22/04/2021.

<https://www.jstor.org/stable/40548907>

Hines, Sally

2006 “What’s the Difference? Bringing Particularity to Queer Studies of Transgender”. *Journal of Gender Studies* 15. 1: 49-66. Consultado 22/04/2021.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09589230500486918>

Horswell, Michael J.

2013 *La descolonización del “sodomita” en los Andes coloniales*. 2da ed. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Huerta-Mercado, Alex

2019 “La lucha libre y el vedetismo en la cultura popular peruana: entre el horror al vacío y la desnudez”. En *Trayectorias de los estudios de género. Balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*. Eds., Fanni Muñoz, Cecilia Esparza y Martín Jaime. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 117-136.

Jaime, Martin

2019 *Estéticas maricas. Representaciones sobre la diversidad sexual en las prácticas estéticas en Perú (2000-2015)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Consultado 22/04/2021.

<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6714/1/PI-2019-12-Jaime-Estéticas.pdf>

Kaminsky, Amy

2008 “Hacia un verbo *queer*”. *Revista Iberoamericana* 74. 225: 879-885.

Kimmel, Michael S.

- 1994 “Masculinity as Homophobia. Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”. En *Theorizing Masculinities*. Eds., Harry Brod y Michael Kaufman. Thousand Oaks: Sage Publications, 119-141.

LeMaster, Benny, et al.

- 2019 “Unlearning Cisheteronormativity at the Intersections of Difference: Performing Queer Worldmaking through Collaged Relational Autoethnography”. *Text and Performance Quarterly* 39. 4: 341-370. Consultado 22/04/2021.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10462937.2019.1672885>

López, Miguel A.

- 2020a Entrevista personal, 3 de julio.
 2020b Entrevista personal, 4 de mayo.
 2017 *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Metales pesados.
 2013 “Pink it, bitch! Destellos de una escritura traca”. En *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013*. Ed., Miguel A. López. Lima: Estruendomudo.

Lynch, Larry

- 2013 “The Quite Ear of Conversation”. En *On Performance Writing*. Ed, John Hall. Emersons Green: Shearsman Books, 13-20.

Mabit, Jacques

- 1996 “El chamanismo y el hombre contemporáneo”. *Takiwasi*, 1-12. Consultado 22/04/2021.
http://takiwasi.com/docs/arti_esp/shamanismo_y_el_hombre_contemporaneo.pdf

Machuca, Malú

- 2019 “Giuseppe Campuzano’s Afterlife: Toward a Travesti Methodology for Critique, Care, and Racial Resistance”. *Transgender Studies Quarterly* 6. 2: 239-253. Consultado 22/04/2021.
<https://read.dukeupress.edu/tsq/article-abstract/6/2/239/138081/Giuseppe-Campuzano-s-AfterlifeToward-a-Travesti?redirectedFrom=fulltext>

Málaga, Ximena

- 2008 “Cuerpo Sacrificial: Autocastigo y mortificación en la perspectiva de la sociedad colonial. El caso de Santa Rosa de Lima”. *Anthropía* 6: 36-44. Consultado 22/04/2021.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11213/11725>

Mariátegui, José Carlos

- 2010 *Mariátegui: política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época*. Tomo III. Ed., Xoralis Alva, et al. Caracas: El perro y la rana. Consultado 22/04/2021.
<http://www.cenal.gob.ve/wp-content/uploads/2015/11/El-alma-matinal.pdf>

Martín, Luis

1983 *Daughters of the Conquistadores. Women of the Viceroyalty of Peru*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Martínez-Guzmán, Antar y Marisela Montenegro

2011 “El desafío trans. Consideraciones para un abordaje situado de las identidades de sexo/ género”. *Sociedad y Equidad* 2: 3-22. Consultado 22/04/2021.
<https://sy.e.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/14659/15724>

Matos, José

1986 [1980] *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. 3era ed. Lima: IEP ediciones.

Maureira, Ingrid

2009 “La deconstrucción del nombre propio en la nominación travesti”. *ALPHA* 29: 155-165. Consultado 22/04/2021.
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n29/art11.pdf>

Newton, Esther

1979 *Mother Camp. Female Impersonators in America*. 2da ed. Chicago: The University of Chicago Press.

No Tengo Miedo

2016 *Nuestra voz persiste: diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en el Perú*. Lima: Tránsito – Vías de Comunicación Escénica. Consultado 22/04/2021.
<http://descarga.notengomiedo.pe/archivo/Nuestra%20voz%20persiste.pdf>

Olvera, Pablo

2016 “Intermitencias: para una comprensión de la escritura de Th. W. Adorno y W. Benjamin”. *Eikasia* 71: 435-448. Consultado 22/04/2021.
<https://www.revistadefilosofia.org/71-17.pdf>

Pacheco, Juan Jose

2016 “Las costureras de Lima (1883-1900)”. XII Simposio Internacional de Estudiantes de Historia. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 513-522. Consultado 22/04/2021.
https://www.academia.edu/10312649/Las_costureras_de_Lima_1883_1900

Polisha, Anticuchx, Max Lira y Javi Vargas, panelistas

2021 “Recordando a Giuseppe Campuzano (1969-2013). Ancestra, compañera y amiga de travestismos”. Organizado por *Crónicas de la Diversidad*, 17 de abril. Consultado 22/04/2021.
<https://fb.watch/51NgkFWoHw/>

Pollock, Della

1998 “Performing Writing”. *The Ends of Performance*. Eds., Peggy Phelan y Jill Lane. Nueva York: New York University Press, 73-103.

Posso, Jeanny y Ange La Furcia

2016 “El fantasma de la puta-peluquera: género, trabajo y estilistas trans en Cali y San Andrés Isla, Colombia”. *Sexualidad, salud y sociedad* 24: 172-214. Consultado 22/04/2021.

<https://www.scielo.br/pdf/sexs/n24/1984-6487-sexs-24-00172.pdf>

PROMSEX

2016 *Estudio nacional sobre clima escolar en el Perú 2016*. Lima: PROMSEX / Empodera. Consultado 22/04/2021.

<https://promsex.org/wp-content/uploads/2016/08/IAEPeruWebGlesen.pdf>

Reynoso, Oswaldo

2019 [1961] *Los inocentes*. Lima: Alfaguara.

Ribeyro, Julio Ramón

2019 [1972] *La palabra del mudo*. Lima: Seix Barral.

Richard, Nelly

2018 *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Rodríguez, Albeley

2018 “El ‘cuerpo vibrátil’ de Giuseppe Campuzano como lugar para una metodología artística e indómita”. *INDEX, revista de arte contemporáneo* 5: 77-85. Consultado 22/04/2021.

<http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/133/78>

2017 “Desbinarizar. Museo Travesti del Perú como autoenunciación encarnada y ficcional”. *Intersticios de la política y la cultura* 6. 11: 185-212. Consultado 22/04/2021.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/16953/17345>

Rodríguez, Ondina

2004 “Otro objeto, otra guerra”. *Estética* 8: 28-32. Consultado 22/04/2021.

<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20422/articulo6.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Salazar, Ximena

2018 “Identidades trans femeninas en el Perú: entre la vulnerabilidad y la resiliencia”. *Género en el Perú: nuevos enoques, miradas interdisciplinarias*. Ed., Wilson Hernández. Lima: Universidad de Lima. Fondo editorial /Consortio de Investigación Económica y Social, 397-415.

Salazar, Ximena, et al.

2010 *Las personas trans y la epidemia del VIH/ SIDA en el Perú. Aspectos sociales y epidemiológicos*. Lima: IESSDEH/ UPCH/ ONUSIDA/ amFAR.

Sarduy, Severo

1999 *Obra completa*. Vol. 2. Eds., Gustavo Guerrero y François Wahl. París: Allca XX / Unesco.

- 1987 *Ensayos generales sobre el barroco*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Serret, Estela
2009 “La conformación reflexiva de las identidades trans”. *Sociológica* 24. 69: 79-100. Consultado 22/04/2021.
<http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/156/147>
- Sifuentes-Jáuregui, Ben
2002 *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature. Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave.
- Soley-Beltrán, Patricia y Leticia Sabsay
2012 “Introducción. Más allá de la Butlerofobia y la Butlerofilia”. En *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*. Eds., Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay. Madrid: Egales, 9-26.
- Sontag, Susan
1969 *Against Interpretation and Other Essays*. 2da ed. Nueva York: Dell.
- Stryker, Susan
2017 *Transgender History: The Roots of Today's Revolution*. 2da ed. Nueva York: Seal Press.
- Stryker, Susan, et al.
2008 “Introduction: Trans-, Trans, or Transgender?” *Women's Studies Quarterly* 36. ¾: 11-22. Consultado 22/04/2021.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/27649781.pdf>
- Thieroldt, Jorge
2000/2001 “La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros”. *Debates en Sociología* 25/26: 187-211.
- Toro, Vera
2017 “Soy simultáneo”. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid/ Fráncfort del Meno: Iberoamericana/ Vervuert.
- Ugarteche, Oscar
1997 “La construcción social de la identidad gay”. En *India bonita (o, del amor y otras artes). Ensayos de cultura gay en el Perú*. Comp., Oscar Ugarteche. Lima: Movimiento Homosexual de Lima (MHOL), 91-100.
- Vacarezza, Nayla Luz
2018 “Decir el propio género. Feminidades, usos del género gramatical y nombre propio”. *Cadernos pagu* 52: 1-32. Consultado 22/04/2021.
<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n52/1809-4449-cpa-18094449201800520010.pdf>
- VanderSchans, Arielle

2015 “The Role of Name Choice in the Construction of Transgender Identities”. *Wester Papers in Linguistic / Cahiers Linguistiques de Wester* 1. 2: 1-21. Consultado 22/04/2021.

https://ir.lib.uwo.ca/wpl_clw/vol1/iss2/2/

Vidal-Ortiz, Salvador

2014 “Corporalidades trans: algunas representaciones de placer y violencia en América Latina”. *Inderdisciplina* 2. 3: 109-133. Consultado 22/04/2021.

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/47789/42972>

Warner, Michael

1991 “Introduction: Fear of a Queer Planet”. *Social Text* 29: 3-17. Consultado 22/04/2021.

<https://www.jstor.org/stable/pdf/466295.pdf>

Zambrini, Laura

2008 “Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: el caso de las travestis de la Ciudad de Buenos Aires”. En *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Comps., Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 123-145.

Zimman, Lal y Kira Hall

2010 “Language, Embodiment, and the ‘Third Sex’”. En *Language and Identities*. Eds., Carmen Llamas y Dominic Watt. Edinburgh: Edinburgh University Press, 166-178.