

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Tras el archivo de la diferencia: el proyecto fotográfico
Homosexuales (ca. 1990–1997) de Daniel Pajuelo y las
visualidades transfemeninas peruanas

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Historia
del Arte y Curaduría que presenta:

Ronal Eduardo Teves Gutierrez

Asesor:

Horacio Ramos Cerna

Lima, 2025


Informe de Similitud

Yo, Horacio Ramos Cerna, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada “Tras el archivo de la diferencia: el proyecto fotográfico Homosexuales (ca. 1990–1997) de Daniel Pajuelo y las visualidades transfemeninas peruanas” de la autor Ronal Eduardo Teves Gutierrez Dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 22 de abril de 2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, Perú, 23/04/2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Ramos Cerna Horacio</u>	
DNI: 44353663	Firma
ORCID: 0000-0003-1143-7585	

Agradecimientos

Primeramente, quisiera agradecer a todas las personas que me acompañaron, escucharon y apoyaron a lo largo de esta travesía: Nilda, Carlos Alberto, Carlos Alfonso, Lucía, Carlos Eduardo, Junior, Erick, Erwin, Alejandra y Clara. Lxs estimo y estimaré tanto por eso y otros motivos más.

A su vez, la guía, los comentarios, las conversaciones, la paciencia y las palabras de aliento tanto de mis docentes como especialmente de mi asesor a lo largo de mis cursos de Historiografía del Arte, Seminario de Tesis, Teoría y Crítica de Arte Contemporáneo, y Curaduría de Colecciones y Exhibiciones definitivamente contribuyeron en el desarrollo gradual de esta tesis, además en la exigencia, rigurosidad y un carácter inquisitivo de mi perfil profesional como investigadora en el campo de la historia del arte. Muchísimas gracias, Horacio, Cécile, Patricia, Florencia, Giuliana y Max.

Finalmente, quisiera agradecer a todas aquellas personas que gentilmente me donaron unos minutos de su tiempo para que pudiera conversar amablemente con cada una de ellas. Mis infinitas gracias a Haydée, Renato, Ana Cecilia, Ángel, Enrique, Gloria, Malú, Paco, Verushka, Raúl, Richard, Rosa, Rosario, Schenique y Susana.

Nuevamente, ¡mil gracias a todxs!

Resumen

Esta tesis estudia el proyecto *Homosexuales* (ca. 1990–1997) por el fotógrafo peruano Daniel Pajuelo (1963–2000). Así, se sostiene que este trabajo fotográfico revisualiza y legitima las experiencias transfemeninas/travestis peruanas a través de un estilo de la fotografía social que prioriza las estrategias recreativas y agentivas de sus protagonistas frente a la precariedad social, material y económica de sus vivencias. De este modo, *Homosexuales* se distancia tempranamente de los regímenes visuales condenatorios y predominantes a lo largo de la segunda mitad del S. XX contra las personas transfemeninas/travestis. Para sostener esta hipótesis, se analizaron ocho imágenes representativas del proyecto a partir de un diálogo entre la metodología formalista, comparativa y de la historia social de la historia del arte con el testimonio de más de catorce personas vinculadas directa o indirectamente al trabajo de Pajuelo y literatura tanto crítica como teórica, orientada sobre todo a la teoría de la fotografía, estudios visuales, estudios *queer* y estudios trans. Esta articulación de metodologías y perspectivas facilitó el estudio integral de las dimensiones constituyentes del proyecto. Una se vincula con la sensibilidad de Pajuelo en *Homosexuales*, concebida como una de la vulnerabilidad compartida que difiere de la visión lejana, etnográfica y miserabilista de la fotografía social local del S. XX. Otra se relaciona con la experimentación estética de *Homosexuales*, reflejada en un lenguaje fotográfico formalista y performativo que legitima la complejidad identitaria generizada de sus protagonistas. La última se asocia con las representaciones en *Homosexuales* a guisa de contravisualidades que subvierten los estereotipos visuales hegemónicos de las personas transfemeninas/travestis, reflejados mediante una estética criminalizante, hipersexualizante y espectacularizante. Así, esta investigación demuestra cómo *Homosexuales* renueva la fotografía social local con un estilo más complejo al momento de registrar a sus protagonistas, además de proponer un giro en la cultura visual transfemenina/travesti local.

Palabras claves: Daniel Pajuelo, fotografía social, transfemenina, travesti, visualidades

Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. La ética fotográfica de Daniel Pajuelo: una sensibilidad de la vulnerabilidad compartida.....	19
1.1. La sensibilidad de la vulnerabilidad compartida: las relaciones sociales.....	23
1.2. La sensibilidad de la vulnerabilidad compartida: las relaciones íntimas	36
1.3 Conclusión del capítulo.....	48
Capítulo 2. Hacia un lenguaje formalista performativo: la estética fotográfica de Pajuelo en <i>Homosexuales</i>	51
2.1 Las bases formalistas de la estética de Pajuelo.....	55
2.2 Las distinciones performativas de la estética de Pajuelo.....	64
2.3 Conclusión del capítulo.....	71
Capítulo 3. Revisualizando la experiencia transfemenina/travesti en <i>Homosexuales</i>....	73
3.1 Revisualizando una estética criminalizante.....	76
3.2 Revisualizando una estética hipersexualizante.....	93
3.3 Revisualizando una estética espectacularizante	110
3.4 Conclusión del capítulo.....	128
Conclusiones.....	132
Bibliografía.....	139
Proyecto curatorial.....	151

Introducción

Es una noche de setiembre de 1993, casi primavera.¹ En la cuadra seis de la Av. Riva Agüero en el distrito de El Agustino, una de las zonas más precarizadas y populosas al este de Lima, el espacio del cine Riva Agüero ha sido reservado para un evento especial: el “Miss Gay El Agustino 1993”. Es la primera vez que asisten tanto el joven fotógrafo peruano Daniel Pajuelo (1963–2000) como su amiga Haydée Loayza a ese tipo de concurso (2024). Mientras algunas personas están de pie buscando un asiento o un lugar de dónde mirar el escenario, otras están sentadas, conversando sobre las participantes y comentando desde ya cuáles eran sus favoritas. De hecho, algunas asistentes parecían que fueran a concursar por sus frondosos peinados, prendas llamativas y maquillajes brillantes que contrastan con la precariedad de las paredes grises, la dureza de los clavos salidos de los bancos de madera y la fragilidad general de la infraestructura del recinto. El evento ya está por empezar. Los gritos agudos de emoción, la gente corriendo buscando un asiento y el bullicio detrás del telón marcan este momento de transición antes del *show*. Pajuelo saca su cámara y no se detiene: el concurso es immortalizado.

Las imágenes de esta serie de *Homosexuales* (ca. 1990–1997) fueron las primeras que conocí del trabajo de Pajuelo. Como una mujer transgénero interesada por las implicancias tanto estéticas como emotivas de la fotografía documental, sabía muy bien qué quería trabajar cuando decidí dedicarme al estudio académico de las imágenes: la cultura fotográfica transfemenina peruana principalmente del S. XX. Movilizada por ese fin, mi búsqueda me llevó a los proyectos *Transformismos* (1990–1991) por la artista visual peruana Flavia Gandolfo,² *La Virgen de la Puerta* (ca. 1994–1998) por la fotógrafa británica Annie Bungeroth

¹ Agradezco a Haydée Loayza por la confirmación de la fecha aproximada del concurso Miss Gay El Agustino 1993.

² Además de haber sido exhibida y adquirida por el Museo de Arte de Lima (MALI), parte de este proyecto puede encontrarse en línea en el siguiente enlace: https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/46165645465dc0b6a5dd72.

y *Homosexuales* (ca. 1990–1997) por Pajuelo.³ Si bien estas producciones coinciden en haberse realizado en el mismo periodo, la sensibilidad, el lenguaje y las escenas de *Homosexuales* refuerzan su posición referencial y valor en la historia de la fotografía peruana y de las representaciones culturales de las personas transfemeninas. Profundizaré esta afirmación a lo largo de los capítulos de mi tesis, que lxs invito a leer como si juntxs pasáramos las fotos de un álbum familiar escondido ya por demasiado tiempo.

Daniel Pajuelo (1963-2000) fue un prolífico fotógrafo peruano que alcanzó un reconocimiento a nivel artístico, y por parte de la crítica y del mercado. La fotógrafa Susana Pastor y la comunicadora Rocío Trigoso, editoras del catálogo *La Calle es el Cielo* (2014) correspondiente a la exposición homónima más completa, extensa y profunda de Pajuelo hasta ahora,⁴ ofrecen un repaso biográfico sobre Pajuelo. Si bien nace en Lima el 25 de junio de 1963, pasa sus primeros tres años en la ciudad de Chimbote, al norte de Lima, para luego retornar a su ciudad natal en un barrio de clase media del distrito La Molina, al este de la capital peruana. Pastor y Trigoso señalan la incertidumbre sobre el hito biográfico que marcó la vocación fotográfica de Pajuelo: ver los distintos cerros del distrito El Agustino a través de la ventana del auto de su familia durante su infancia o el obsequio de una cámara Rollei 35mm por su abuela durante su adolescencia. Sea cual haya sido el evento, Pajuelo no dejó de pensar y crear imágenes a lo largo de su vida. Aunque comenzó a espontáneamente fotografiar la ciudad mientras la recorría a pie por su trabajo como atrapador de perros callejeros luego de dejar sus estudios de Economía en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega en la década de 1980, posteriormente llegó a formarse en el Taller de Fotografía Social El Agustino (1986–1988) gracias a su contacto con la movida roquera y los lazos amicales establecidos con

³ Este y otros trabajos fotográficos de Bungeroth pueden encontrarse en línea en su sitio web oficial: <https://www.anniebungeroth.com/la-virgen-de-la-puerta>

⁴ Acerca de la planificación, ejecución y análisis de la exposición en cuestión, sugiero consultar la tesis *Fotografía documental y gestión cultural; lecturas y relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere nueva(s) identidad(es). El proyecto La calle es el cielo, fotografía de Daniel Pajuelo* (2019) por Susana Pastor y el documental *Crónicas visuales: Fotografía de Daniel Pajuelo* (2012).

personas de ese distrito limeño.⁵ Si bien Pajuelo después llegó a matricularse a la carrera de Periodismo en la Universidad Jaime Bausate y Mesa para complementar su formación, su etapa en TAFOS fue más enriquecedora en su aprendizaje del medio fotográfico, ya que Richard Abecasis, su entonces compañero de clase, recuerda la baja calidad de las enseñanzas de su curso de Fotografía: “En verdad, no te voy a mentir, era un sílabo bien paupérrimo” (2024). Una vez finalizada su etapa formativa, empieza su etapa profesional: promotor de los distintos talleres de la misma institución de TAFOS entre 1988 y 1993,⁶ fotoperiodista en distintos medios informativos entre 1994 y 1999,⁷ y jefe de práctica del curso Fotoperiodismo en la Universidad de Lima entre 1998 y 1999.⁸ De hecho, el fin abrupto de su trabajo como reportero gráfico y docente en 1999 se debe al avance generalizado de un cáncer cerebral que culminaría con su vida el 14 de setiembre del 2000.

Antes de su fallecimiento, Pajuelo participó en seis exposiciones colectivas en Lima: *Cuadro de Comisiones* en la galería Extramuros (1995), *Cuestión de Fe* en el Centro Cultural de la PUCP (1996), *Johnny se vende* en el Centro Cultural de España en Lima (1999), otra con el Kolektivo de Producción Kontr@ Kultural en el Bar Queirolo (2000) y *El placer de vivir en el Perú* en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (2000);⁹ estas dos últimas exhibiciones se realizaron antes de su defunción en setiembre de ese año. Incluso, también contó con dos exposiciones individuales: *Fotosíntesis* en la galería del Centro Cultural de la PUCP (1996) y

⁵ En el primer capítulo de la presente tesis, ahondo sobre la formación fotográfica de Pajuelo y la influencia de ese distrito limeño en su propia sensibilidad.

⁶ Agradezco enormemente al investigador Ángel Colunge, jefe del Área de Fotografía y Archivos Fotográficos de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP, pues me facilitó el acceso a la documentación institucional del Archivo TAFOS/PUCP, en donde corroboré el tiempo en el que Pajuelo trabajó como promotor. Los talleres de TAFOS en los que participó fueron los siguientes: La Oroya (Junín) (1989–1991), Morococha (1989–1992) (Lima), Ribera del Río (Lima) (1989–1993), San Marcos (Lima) (1990–1993), Chorrillos (Lima) (1991), Organizaciones Juveniles (Lima) (1992) y Músicos (Lima) (1993).

⁷ Trabajó en el diario *El Mundo* entre 1994 y 1996, *El Comercio* entre 1996 y 1999, y como reportero gráfico *freelancer* para la agencia Associated Press entre 1994 y 1999.

⁸ Gran parte de esta reseña biográfica de Pajuelo ha estado basada en el trabajo de Pastor y Trigos (2014, 4–5).

⁹ Este conjunto expositivo demuestra la inserción de Pajuelo no solamente en el circuito de la fotografía periodística (1995) o documental (1999, 2000), ya que sus exhibiciones en el Centro Cultural de la PUCP (1996) o Centro Cultural de España en Lima (1999) demuestran su gradual ingreso al espacio heterogéneo del arte contemporáneo.

Daniel Pajuelo en la Galería Ojo Ajeno (1999). Luego de su fallecimiento, Malú Cabellos, artista visual y expareja de Pajuelo, estuvo involucrada en la organización de dos exposiciones a modo de homenaje en la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma (2003) y en el Centro Cultural La Noche (2010). Estas exhibiciones son adicionales a una retrospectiva: *La calle es el Cielo*, realizada simultáneamente en el distrito de El Agustino, la Casa O'Higgins y la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (2012).¹⁰

No solamente su regular presencia en la escena artística limeña a lo largo del segundo lustro de la década de 1990 ilustra su espacio ganado en las artes visuales peruanas, sino que también la preservación de su obra da cuenta de su importancia en la historia de la fotografía peruana. De hecho y como una donación voluntaria de la familia de Pajuelo en 2006, veintiocho rollos registrados de su formación en el Taller de Fotografía Social (TAFOS) de El Agustino (1986–1988) y más de 9000 imágenes de su producción documental independiente (1988–1999) se encuentran en el Archivo Fotográfico de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que recibió una parte en 2006 y otra en 2012 (Leiva 2020, 13; Pastor 2019, 48). Esas imágenes independientes están agrupadas bajo los siguientes nombres otorgados por Pajuelo: Agustirock (ca. 1989–1995), Carhuamayo (ca. 1994), Crucifixión del Cristo Cholo (ca. 1990–1999), El Pino (ca. 1986–1999), Gamarra (ca. 1993–1999), Rockeros (ca. 1988–1999), San Pedro de Casta (ca. 1988–1999), Terremoto (ca. 1988–1999), Varios (ca. 1988–1999), Virgen de la Puerta (1988–1999) y Homosexuales (ca. 1990–1997), el proyecto elegido para la presente tesis.

En el campo académico, el único análisis detallado de varias de sus imágenes es el de Juan Carlos Manuel Leiva, historiador del arte. En su tesis de licenciatura de 2020 en

¹⁰ Mientras las exposiciones en homenaje a Pajuelo siguieron una curaduría tradicional en la exhibición de sus fotografías impresas y colgadas como cuadros en las salas correspondientes, la retrospectiva contó más bien con un despliegue más interactivo no solamente por su exhibición simultánea en varios espacios, sino también por el archivo impreso y audiovisual congregado, las impresiones a gran escala de ciertas imágenes y las intervenciones públicas con artistas locales a partir de las obras mismas de Pajuelo.

Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Leiva realiza un primer –y único hasta el momento– estudio general de la estética fotográfica de Pajuelo a partir de un análisis que dialoga con los aspectos técnicos del lenguaje fotográfico y la aproximación iconográfica e iconológica del historiador de arte Erwin Panofsky (1892–1968). Aunque analiza catorce fotografías de la vasta obra de Pajuelo y no considera todas las series anteriormente mencionadas (2020, 58–112), el aporte de esta investigación radica en brindar un panorama general del estilo fotográfico de Pajuelo. Así, posibilita que otros estudios, como el presente, puedan identificar contrastes o corroborar similitudes en este análisis visual referencial de su obra documental realizada en Lima.

Considerando el enfoque documental en su obra fotográfica orientada a grupos en una situación de precariedad social, numerosos trabajos tan solo han estudiado superficialmente su aporte o sus fotografías, aunque ahondan en la emergencia, consolidación e implicancias de TAFOS en el campo cultural peruano. El artículo “La memoria de la ciudad en TAFOS: antropología visual cuando *el otro* tiene la cámara (portafolio fotográfico con breve prólogo)” (2007) por Daniel Ramírez, el libro *País de Luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986–1998* (2006) por Susana Pastor y Thomas Müller y la colección *Cuaderno de trabajo en fotografía: el proyecto TAFOS como fuente de investigación* (2022), editado por Ángel Colunge, mencionan muy brevemente la participación u obra de Pajuelo en esa primera etapa de su producción fotográfica (1986–1988). Sin embargo, su contribución reside en la profundización del espíritu antropológico de TAFOS y su atención a una nueva mirada fotográfica por parte de comunidades anterior y exclusivamente contempladas u observadas. Así, estas investigaciones brindan un marco para comprender de qué manera las circunstancias políticas y sociales facilitaron este hito en la historia de la fotografía peruana mediante las implicancias de esta organización en personas interesadas bajo un enfoque fotográfico social, tal como en el caso de Pajuelo.

Un estudio que destaca de ese campo es del académico peruano Ángel Colunge, especialista en fotografía y encargado del archivo fotográfico de TAFOS en la PUCP. En su tesis de licenciatura en Periodismo en 2008 por la PUCP, titulada *El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986–1988): un caso de sistematización*, ahonda sobre TAFOS de manera semejante a los otros estudios, pero brinda una clasificación pormenorizada de los rollos fotográficos de todas las personas que participaron en ese taller según distintos temas. Por ejemplo, organiza las fotografías de Pajuelo en las siguientes temáticas: comercio ambulatorio, pobreza, infancias, jóvenes, trabajo comunal, vivienda, marchas, organizaciones populares y entretenimiento callejero (Colunge 2008, 193–94). De esta manera, este estudio aporta en la identificación de las personas protagonistas de la temprana incursión fotográfica de Pajuelo: grupos desfavorecidos socioeconómicamente.

La única investigación enfocada en una exposición de Pajuelo es de la fotógrafa y catedrática peruana Susana Pastor. Su tesis de maestría en Arte Peruano y Latinoamericano en 2019 (UNMSM), titulada *Fotografía documental y gestión cultural; lecturas y relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere nueva(s) identidad(es). El proyecto La calle es el cielo, fotografía de Daniel Pajuelo*, está focalizada en la gestión cultural de tal exposición realizada en 2012 como una muestra que encarna el proceso creativo, temático y ético de Pajuelo. A su vez y en beneficio de múltiples lecturas de la obra Pajuelo, ofrece una detallada biografía del fotógrafo, aborda la cuestión ética en la fotografía documental, explora el dilema entre arte y documento social, y sitúa a Pajuelo junto a otros fotógrafos documentales: Carlos “Chino” Domínguez, Oscar Pacheco, Herman Schwarz y Jaime Rázuri (Pastor 2019, 40–61). A pesar de que estos tres últimos aspectos no son profundizados debido al énfasis en el proyecto curatorial señalado, la tesis de Pastor otorga un respaldo teórico al trabajo de Pajuelo bajo un enfoque de la fotografía documental basado no en una “estética documental”, sino en un “pacto ético”, además de brindar la posibilidad de explorar las similitudes y contrastes con las figuras

referenciales de la fotografía documental y fotoperiodismo en el Perú durante la segunda mitad del siglo XX.

Las líneas de investigación de los estudios mencionados priorizaron un análisis de los temas y narrativas de su obra documental. Tales análisis, sin embargo, no ahondan en el lugar de enunciación de Pajuelo o cómo exactamente su sensibilidad estética se desliga, por ejemplo, de figuras referenciales de la fotografía social durante la segunda mitad del S. XX. Mi trabajo se centra, en cambio, en aspectos de composición formal o sensibilidad estética en sus fotografías, así como en qué medida ambos aspectos se distanciaban de otros fotógrafos sociales en el Perú o contribuyeron en el tipo de representación de las personas transfemeninas/travestis en la cultura visual local.

De forma semejante a cómo la obra de Pajuelo no ha sido debidamente reconocida en la historiografía de la fotografía peruana contemporánea, su vertiente de la fotografía social ha tendido a ser estudiada exclusivamente como un testimonio de problemáticas sociales desde un espíritu fotográfico comprometido, aunque sin contemplar detenidamente las implicancias sobre el contenido y la forma de la representación de sus protagonistas, poblaciones en situación de vulnerabilidad. Las obras fotográficas de este género, que son incluidas en el estudio referencial de la historiadora de arte Natalia Majluf y el crítico de arte Jorge Villacorta (1997) sobre la fotografía peruana de la segunda mitad del S. XX, revelan una dicotomía entre una representación “de los otros” y la autorrepresentación “de los otros”: mientras una cámara paternalista, distante y ajena busca empatizar con una representación de distintos segmentos sociales según sus propias expectativas (privilegiadas), la autorrepresentación más bien evidencia esa visión más cercana al enfoque testimonial otorgado a la fotografía social. Pese a que esa investigación incluye trabajos exhibidos hasta sobre todo inicios de la década de 1990, los estudios más contemporáneos de los curadores Rodrigo Quijano (2013) y Villacorta y Carlo Trivelli (2016) revelan esa continuidad historiográfica. A su vez, continúan la atención

brindada por Majluf y Villacorta sobre cómo la fotografía social, sea documental o periodística, es analizada bajo códigos temáticos o de sensibilidades, mientras que la exploración por los nuevos medios, la plasticidad en la técnica o por otras formas ligadas a un replanteamiento de los códigos visuales está reservada para el estudio de la fotografía concebida como artística.

Ante este panorama historiográfico, la presente tesis no solamente busca revalorar el aporte de la obra de Pajuelo, a través de su proyecto *Homosexuales*, a un nivel que trasciende lo temático, sino también promover a prestar atención a las reconfiguraciones estéticas que también se han experimentado en la fotografía social local. Aunque el carácter referencial es más presente con lo fotografiado en este género en contraste con otros géneros más plásticos, ello no impide que igualmente haya presentado rupturas o variaciones. Al enfocarme cómo *Homosexuales* marca una distancia con exponentes paradigmáticos fotográficos en la década de 1990, mi investigación también permite entender este proyecto como una muestra de un giro en la escena de la fotografía social local.

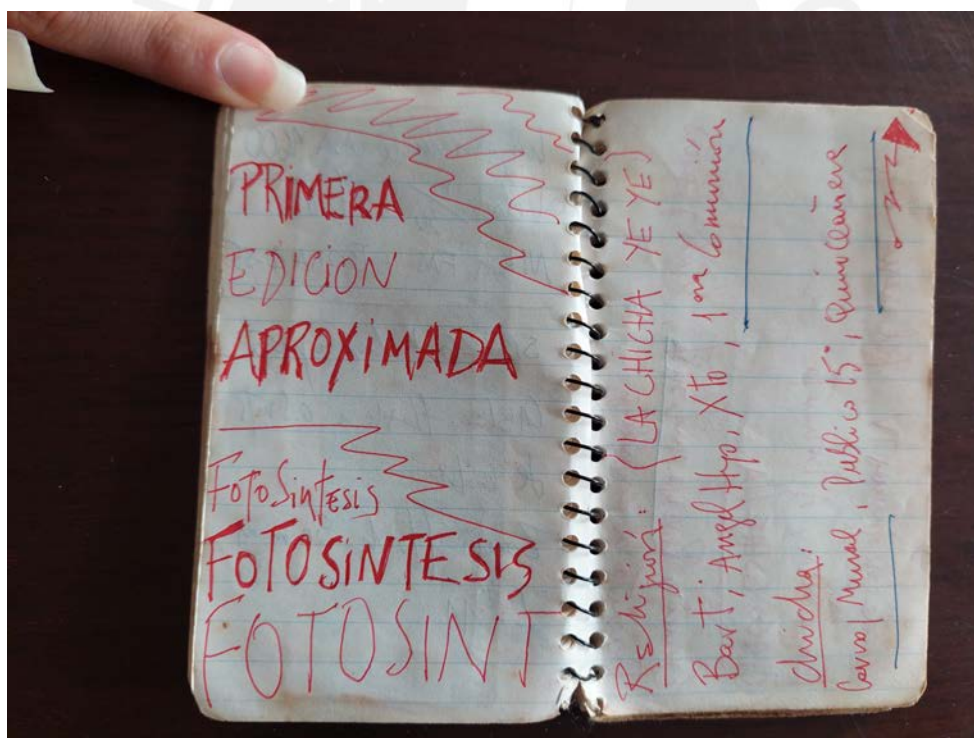
Pese al escaso diálogo entre la cultura visual y los estudios trans y *queer* en el contexto peruano,¹¹ la perspectiva analítica de ambos campos disciplinares proporciona el marco teórico para comprender tanto el cuestionamiento de sensibilidades hegemónicas como la emergencia o contralectura de formas de resistencia visuales. Antes del análisis en cuestión, me parece relevante la discusión sobre si la fotografía de Pajuelo puede denominarse como una propiamente *queer* o si posee una sensibilidad *queer*.¹² Esta polémica reside por el lugar de enunciación de Pajuelo: un hombre cisgénero y heterosexual. Ante ese tipo de circunstancias incluso éticas sobre la autoridad del lente por el derecho a representar, la presente tesis se alinea

¹¹ Rescato la publicación *La imagen indecente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana* (2007) por Cosme et al., pues es uno de los primeros estudios en establecer ese diálogo para analizar la representación periodística de las personas de la diversidad sexogenérica en el S. XXI.

¹² Empleo el término *queer* en lugar de travesti o transgénero no solamente por su inclusión de toda diversidad sexogenérica, sino también por el tipo de repercusión y discusión bibliográfica consolidada en Latinoamérica.

con la propuesta de Åsa Johannesson, artista visual y especialista en fotografía:¹³ mientras la denominación *queer photography* puede atribuirse a proyectos sobre la comunidad LGBTQ+ por artistas de la misma comunidad, el trabajo fotográfico sobre la diversidad sexogenérica por artistas cisgénero y heterosexuales puede ser entendido como honorífico o condenatorio, tomando en consideración la formulación del fotógrafo Allan Sekula en su ensayo “The Body and the Archive” (1984) (2024, 2 & 14–15). Desde esta posición teórica, la fotografía de Pajuelo precisamente es una honorífica para la diversidad sexogenérica por legitimar la representación de las personas protagonistas de *Homosexuales* en contraste con los regímenes visuales condenatorios que han signado su representación en el imaginario visual popular del Perú.

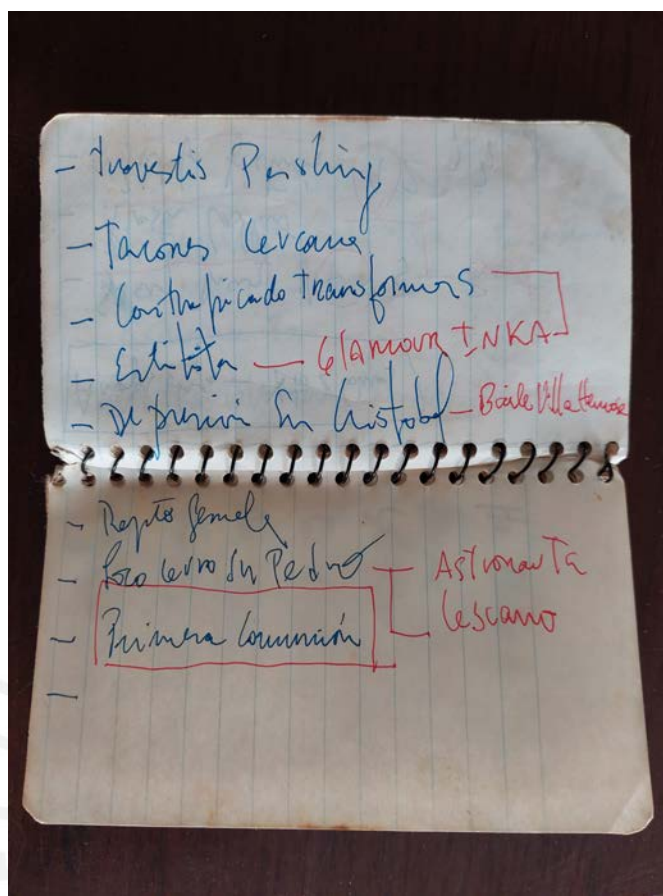
Figura 1



Libreta personal de Daniel Pajuelo, 1996. Fotografía por Edie Teves.

¹³ Recomiendo consultar su libro *Queer Methodology for Photography* (2024) por el detallado estado de la cuestión que plantea sobre el lugar de enunciación en fotografías con ese tipo de temática.

Figura 2



Libreta personal de Daniel Pajuelo, 1996. Fotografía por Edie Teves.

La presente tesis se centra en la sensibilidad de Pajuelo y el escaso estudio de su lenguaje fotográfico, además de examinar la complejidad de otras subjetividades retratadas por la cámara a partir de un proyecto desatendido críticamente hasta el momento: *Homosexuales* (ca. 1990–1997).¹⁴ Gracias a la información proporcionada por las libretas personales del

¹⁴ Considero la fecha final de referencia 1997 por el año en que concluye gran parte de sus trabajos. Sin embargo, es posible que el año final en que Pajuelo concluye con este proyecto sea 1993 o 1994. Ello no solamente se debe a que el fotógrafo deja de vivir en El Agustino en 1994, donde gran parte de estas imágenes ha sido realizada, sino también por su proyecto de largo aliento *Virgen de la Puerta* (ca. 1993–1998). Este giraba en torno a la devoción de una comunidad de personas de la diversidad sexogenérica del barrio La Floral en el distrito céntrico limeño de La Victoria, en una de las zonas más peligrosas y precarias de la capital. Como recuerda Loayza, este tema marcó a Pajuelo a tal grado de visitar justamente más de una vez la celebración anual de esta procesión religiosa: [A mediados de la década de 1990], el tema principal que Daniel [Pajuelo] trabajaba era el de santos y patronos. Imagínate lo alucinante que tiene que haber sido: él entró [a esta comunidad devota] y se encuentra con una comunidad religiosa, o sea, combinaba los dos temas. Él no esperaba eso, no pensaba que esto existía. La mirada de Daniel era como si hubiera descubierto el oro” (2024). Sugiero que esto haya sido un motivo por el cual Pajuelo dejó justamente su proyecto *Homosexuales*, puesto que su colega tallerista y amistad Rosa Villafuerte recuerda la movilidad de temas de Pajuelo según sus intereses cambiantes: “Le interesaba algo así como visualmente interesante y socialmente también, y le daba un tiempo hasta que, por agotamiento o por lo que sea, ya dejaba de interesarle el tema y pasaba a otro” (2024). Considerando que no cuento con las fechas exactas

fotógrafo (ver Fig. 1 y 2), Pajuelo incluyó algunas imágenes de *Homosexuales* como parte de la selección de su primera exposición individual *Fotosíntesis* en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú en junio de 1996. Por este motivo, *Homosexuales* no puede ser considerado únicamente como un archivo, sino más bien como un proyecto que Pajuelo concibió durante el primer lustro de la década de 1990 y que presentó en la muestra que reunía sus primeros diez años de trabajo fotográfico. Este trabajo cuenta en total con 68 imágenes; tres principalmente han circulado en exposiciones y colecciones a nivel nacional e internacional.¹⁵ Actualmente se encuentra en el Archivo Daniel Pajuelo en la PUCP y cuenta con cuatro series sin título según la organización identificable en sus planchas de contacto. La primera posee 17 imágenes y gira en torno al trabajo sexual callejero en ciertas zonas ajenas al distrito de El Agustino, como en la Av. Pershing; las otras series sí son realizadas exclusivamente en ese distrito limeño. La segunda cuenta con 27 imágenes y se enfoca exclusivamente en el concurso Miss Gay El Agustino 1993, que se realizó en setiembre de ese año en el cine Riva Agüero en la cuadra seis de tal avenida homónima. La tercera, de 10 imágenes, y cuarta, de 14 imágenes, son realizadas en el conocido bar La Cruz de Motupe, ubicado en la cuadra diez de la Av. Riva Agüero.¹⁶

Parte de la relevancia de esta investigación reside entonces en la atención comparativa y formal en el análisis de aquel conjunto fotográfico de Pajuelo, en aras de determinar la complejidad de su sensibilidad y estética. En esta tesis, analizaré estas dimensiones en aras de proponer los rasgos principales de un estilo formalista y performativo, diferenciándolo y comparándolo con otras figuras de la fotografía social peruana de la segunda mitad del S. XX.

de todas las imágenes de *Homosexuales*, no tengo un dato que me permita corroborar esta información; sin embargo, mi investigación me ha llevado también a visibilizar esta posibilidad gracias a los testimonios de mis entrevistadas cercanas a Pajuelo.

¹⁵ La fotografía analizada en el subcapítulo 2.1, *Ellos, los nocturnos* (ca. 1990–1993), y *Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe* (1991) han aparecido en algunas de las siguientes exposiciones individuales y en homenaje de Pajuelo: *Fotosíntesis* (1996), *Daniel Pajuelo* (2000), *Daniel Pajuelo (1963–2000)* (2003) y *La calle es el cielo* (2012). Incluso, las dos últimas fotografías forman parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España, desde el 2019.

¹⁶ En el tercer capítulo, profundizo en el contexto sociohistórico de esos espacios.

De esta manera, revelaré cómo *Homosexuales*, realizado en el periodo de mayor producción y madurez fotográfica de Pajuelo, da cuenta de una sensibilidad y lenguaje que lo hacen meritorio no solamente para la historia de la fotografía, sino también para la historia de las artes visuales en el Perú.

Esta complejidad visual puede identificarse igualmente en las narrativas, temas y personajes de las imágenes de Pajuelo. En contraste con sus otros proyectos, *Homosexuales* se caracteriza por contar como protagonistas a personas de la diversidad sexogenérica.¹⁷ El eje de mi análisis, sin embargo, no es el hecho de que incluya tales sujetos, sino las estrategias de representación que emplea. En un contexto adverso por la violencia ejercida contra esta población y la estigmatización reforzada por la pandemia y desinformación del VIH/SIDA, este proyecto cuenta sobre todo con imágenes que no buscarían ridiculizarlas o violentarlas, sino renovar el retrato de sus complejas identidades. Considerando la comparación con otros trabajos que suman a la cultura fotográfica transfemenina local y regional de la segunda mitad del S. XX, investigar *Homosexuales* me permite rescatar el proyecto como un archivo fotográfico de la memoria cultural sexo-genérica disidente peruana y latinoamericana.

Además de apoyarme en la revisión de las libretas personales del fotógrafo en aras de contemplar sus propias creencias, visión y forma de pensar la fotografía o este proyecto, también he conducido diecinueve entrevistas durante el primer tercio del 2024. Estas me han ayudado con testimonios tanto sobre la vida y obra de Pajuelo como sobre la realización de su proyecto *Homosexuales*; estas personas lograron un vínculo directo o indirecto con el fotógrafo peruano: fotógrafxs, curadorxs, académicxs, colegas de TAFOS, familiares y amistades Pajuelo, y personas conocedoras sobre la población diversidad sexogenérica al menos en El Agustino de la década de 1990.

¹⁷ El proyecto *Virgen de la Puerta* (ca. 1993-1998) cuenta también con personas de esta población como protagonistas.

Complementar esta información biográfica y testimonial con fuentes secundarias teóricas también sostiene mi investigación. Además de revisar literatura crítica sobre la historia de la fotografía peruana o la previamente expuesta sobre la obra de Pajuelo, he recurrido principalmente también a lecturas procedentes de la teoría de la fotografía, estudios visuales y estudios *queer*. Este diálogo me ha permitido articular un estudio riguroso, profundo y novedoso de tres capítulos sobre este proyecto y la obra de Pajuelo tanto para la historia de la fotografía peruana como para las representaciones culturales transfemeninas.

Sostengo así que *Homosexuales* renueva y ofrece otra forma de reconocimiento fotográfico de las experiencias transfemeninas peruanas a partir de un estilo del documentalismo social que prioriza el carácter agentivo y lúdico de las estrategias recreativas de las personas fotografiadas frente a su situación socioeconómica precaria estructural. De esta manera, da cuenta de un distanciamiento temprano de los regímenes peruanos estigmatizantes de las visualidades sexogénicas disidentes.

El primer capítulo se enfoca en determinar el tipo de sensibilidad fotográfica de Pajuelo que se refleja en *Homosexuales*. Analizando su estilo diferenciador con la fotografía social peruana de las últimas décadas del S. XX, conceptualizo su sensibilidad como de una vulnerabilidad compartida que marca distancia con la mirada externa, etnográfica y de la fotografía social en favor de los sectores más marginalizados. En esta posición difusa y hasta liminal, *Homosexuales* refleja cómo Pajuelo comparte esa vulnerabilidad desde donde sus protagonistas viven y gozan tanto a un nivel social como uno íntimo.

El segundo se concentra en caracterizar la estética de Pajuelo condensada en *Homosexuales*. Siguiendo los códigos visuales referenciales de los fotógrafos Henri Cartier-Bresson (1908–2004) y Robert Mapplethorpe (1946–1989), propongo la estética de Pajuelo como una formalista y performativa. Ello implica que no reproduce completamente el lenguaje de aquellos como el caso de ciertas obras realizadas por figuras locales de la fotografía peruana

con una marcada atención a la forma como el eje de sus obras, sino que más bien los trasciende a un nivel cuestionador desde la misma forma de sus imágenes. Este distanciamiento responde a una alineación de sus propios códigos visuales con una búsqueda performativa de la complejidad identitaria de sus protagonistas.

El último gira en torno a la representación fotográfica de las retratadas de *Homosexuales*. En busca de un registro que legitime la expresión femenina de sus vivencias, Pajuelo reelabora lúdicamente las visualidades dominantes y estigmatizantes de este sector social. Es decir, emplea los códigos de las tres estéticas principales en la representación de las personas transfemeninas/travestis en el contexto peruano: criminalizante, invisibilización y humillación de sus identidades; hipersexualizante, énfasis notorio en las zonas íntimas de sus corporalidades; y espectacularizante, constitución de arquetipos sin mayor trasfondo sobre sus subjetividades. No obstante, su uso se debe a que las subvierte no solamente para distanciarse de sus modos de ver, sino también para dismantelar esta visión condenatoria contra la población de la diversidad sexogenérica desde aquellos regímenes visuales dominantes.

Este análisis inaugural del tipo de sensibilidad, estética y representación reflejadas en *Homosexuales* me permite posicionar a Pajuelo como un fotógrafo referencial en la historia de la fotografía social peruana y con un aporte notable en la cultura fotográfica transfemenina/travesti local. Además de poseer una sensibilidad y un lenguaje desatendidos críticamente en su manera de retratar a segmentos sociales en situación de vulnerabilidad sin caer en patetismos canónicos o estéticas meramente formalistas, *Homsoexuales* igualmente cuenta con el mérito de proponer contravisualidades que legitimen la representación de sus protagonistas transfemeninas/travestis. Así, Pajuelo se posiciona como parte de un giro fotográfico en un contexto, incluso hoy en día, desfavorecedor para nosotras; Pajuelo es uno de los primeros en mirarnos, visualizarnos y retratarnos de otra manera.

Capítulo 1

La ética fotográfica de Daniel Pajuelo: una sensibilidad de la vulnerabilidad compartida

Figura 3



Sin título, Daniel Pajuelo, 1993, película fotográfica Kodak 5063 TX, 35x30.5 cm, Archivo

Daniel Pajuelo PUCP, Lima, Perú.

La ganadora del concurso Miss Gay El Agustino 1993 es anunciada entre aplausos.¹⁸ La reacción mixta de las demás participantes era esperable: mientras algunas se miran entre sí como cuestionando la decisión, una gran mayoría va a abrazarla, sobre todo las finalistas, quienes con un brazo sostienen el ramo de flores entregado por su participación y con el otro abrazan a la joven victoriosa. Luego de dejar el escenario con algunas puntas de clavos salidos y sin quitarse su corona ni banda recibidas por su triunfo, la reina empieza a ser saludada por

¹⁸ Durante el periodo de investigación de la presente tesis, no pude identificar el nombre de la ganadora del certamen; ninguna de mis personas entrevistadas que sabían del evento recordaban exactamente quién era.

su público, cuya humildad de sus prendas se camuflaba con la madera agrietada de las bancas, las lóbregas luces y las paredes escasamente revocadas de este cine alquilado para el evento. En esas interacciones protocolares después de la victoria, Pajuelo no deja de registrar el concurso incluso habiendo ya finalizado; ahora deviene en el fotógrafo personal de la flamante Miss Gay El Agustino.¹⁹ Después de fotografiarla junto a unas compañeras concursantes y asistentes, Pajuelo registra la única imagen de la ganadora con personas que no eran parte de la diversidad sexogenérica; no obstante, esta no es la única diferencia que presenta la fotografía *Sin título* (1993) de *Homosexuales*.

A diferencia de las otras series de *Homosexuales*, esta sobre el concurso Miss Gay El Agustino 1993 posee la mayor cantidad de imágenes conservadas: veintisiete. De hecho, esta es una de las primeras veces en la historia de la fotografía peruana que un evento de ese tipo es registrado con ese seguimiento y detalle de su desarrollo;²⁰ algunas de estas imágenes han sido incluidas en ciertas exposiciones de Pajuelo.²¹ El mérito de esta serie no radica exclusivamente en el carácter testimonial de su temática, sino en la forma en que Pajuelo mira y retrata a este grupo de personas de la diversidad sexogenérica. Pese a haber crecido en un barrio de clase media en el distrito residencial limeño de La Molina,²² Pajuelo prefirió interesarse fotográficamente por los segmentos sociales más periféricos, es decir, aquellos signados por un tipo de marginalidad: “poco a poco me fui acercando al rostro más popular de Lima, allí

¹⁹ Basándome en las planchas de contacto de la presente serie, todas las imágenes después de la coronación incluyen a la ganadora con distintas personas.

²⁰ No es la primera vez que se registra ese tipo de concursos, puesto que algunas revistas pornográficas de la década de 1980, tales como *Zeta* (ca. 1979–1982) o *CINCO* (ca. 1980–1982), incluían reportajes amarillistas de ese tipo.

²¹ A lo largo de mi investigación, identifiqué que dos fotografías fueron parte de la exposición retrospectiva de Pajuelo de 2012, *La Calle es el Cielo*; una es analizada en el segundo capítulo de la presente tesis. Al menos una imagen adicional, titulada *Estilista Miss Gay*, es muy posible que haya formado parte de su primera exposición individual, *Fotosíntesis* (1996), por dos motivos: por un lado, la imagen con aquella denominación se incluye en la lista de fotografías seleccionadas para su exhibición que aparece en una de sus libretas personales que consulté; por otro lado, una impresión realizada por el propio Pajuelo se encuentra en el domicilio de su familia en Lima, Perú.

²² Su familia todavía reside en ese espacio, donde conservan las impresiones de sus fotografías, sus libretas personales y una serie de recortes periodísticos sobre su persona.

donde todo es intenso, donde la miseria, la violencia y la vida cotidiana dejan huellas imborrables” (Escribano 1994, 96). Dada esta sensibilidad fotográfica por estos grupos humanos en situación de vulnerabilidad, su trabajo se sitúa dentro de la vertiente del fotodocumentalismo social peruano, que ha sido parte del *mainstream* fotográfico local tanto en el S. XX (Hernández & Villacorta 2002, 114–15) como incluso en el S. XXI (León Cannock 2021, 46). Sin embargo, ¿en qué medida su sensibilidad reflejada en *Homosexuales* implica un cambio o giro fotográfico?

En un estudio pionero por sistematizar las expresiones fotográficas predominantes de la segunda mitad del S. XX en el Perú (1960–1990), Majluf y Villacorta notan cómo el documentalismo social peruano pasó por una serie de sensibilidades, tales como la autorrepresentacional, *flâneur*,²³ confrontacional y testimonial (1997, 21–26). Estas miradas se caracterizan por empatizar, en distintos niveles, con la realidad adversa de grupos en situación de vulnerabilidad, pero conservando principalmente una visión marcada por el patetismo, paternalismo o la distancia de sus lentes privilegiados en contraste con la situación de sus personas retratadas a partir de temáticas que incluso perduran en el fotodocumentalismo social más reciente, tales como la ciudad, las tradiciones o la violencia (León Cannock 2021, 47–48). En 1986, Pajuelo ya era consciente de su búsqueda creativa frente a este legado documental hegemónico, puesto que recuerda que, cuando participó en la experiencia formativa del taller TAFOS El Agustino (1986–1988),²⁴ sus colegas y él igualmente se interesaban por esos entornos marcados por la precariedad y los conflictos sociales dada su cercanía, pero anhelaban registrarlos de otra manera: “todos buscábamos una nueva mirada, otra sensibilidad para

²³ La mirada *flâneur* es ejemplificada por los fotorreportajes de Carlos “Chino” Domínguez; la confrontacional por los trabajos documentales de *La costa* (ca. 1985–1990) por Mariel Vidal y *Lima Hoy* (ca. 1988–2002) por Jaime Rázuri; y la testimonial por el trabajo fotoperiodístico de Víctor Vargas y la serie *Vivir con VIH* (ca. 1994–2007) por Rázuri (Majluf & Villacorta 1997, 21–26).

²⁴ La influencia de este espacio formativo en la sensibilidad de Pajuelo es analizada a lo largo de este capítulo.

recrear la vida cotidiana” (Escribano 1996, 34). ¿Cómo definir entonces esta sensibilidad que buscaba Pajuelo?

Considerando los postulados de la historiadora del arte Abigail Solomon-Godeau y la crítica cultural Anna Szorenyi, sostengo que la sensibilidad fotográfica de Pajuelo puede ser nombrada como una de la vulnerabilidad compartida. El cuestionamiento que realiza Solomon-Godeau al binarismo “*inside/outside*” sobre el posicionamiento ético y político de la persona fotógrafa ante la representación de sus personas retratadas permite comprender el lugar asumido de Pajuelo como fotógrafo ante las personas protagonistas de sus imágenes, procedentes de ámbitos o realidades distintas a la suya. Frente a la dicotómica división cultural de un posicionamiento externo, etnográfico o voyerista en contraste a la de uno interno, comprometido y auténtico, Solomon-Godeau plantea esta relación opuesta como una más bien signada por ambigüedades y fronteras difusas según la verdadera implicación de la persona fotógrafa, la recepción (espectacularizada) de sus imágenes o el tipo de involucramiento personal con determinados grupos sociales (2017, 10–13). Las consideraciones de Solomon-Godeau para deconstruir este binario me permiten entender el trabajo de Pajuelo más allá de una sensibilidad externa empática como la de sus referentes locales,²⁵ debido a que contaba con un interés inmersivo por estos sectores sociales y no buscaba enfatizar ni exponer la tragedia de sus adversidades; entonces, ¿cómo calificar esta sensibilidad intermedia? Partiendo de las ideas de la filósofa feminista Judith Butler sobre las fotografías del sufrimiento humano y la desigual precariedad de ciertas vidas humanas, Szorenyi propone que las imágenes de ese tipo del fotodocumentalismo social (o *concerned photography*), distante de cualquier estereotipo, pueden concientizar a las personas espectadoras sobre la vulnerabilidad de sus protagonistas en relación con la suya propia (2009, 95–96); es decir, compartir una misma

²⁵ La fotógrafa Susana Pastor identifica los trabajos de Carlos “Chino” Domínguez (1933–2011), Oscar Pacheco (1937), Herman Schwarz (1954) y Jaime Rázuri (1958) como referentes del fotodocumentalismo social peruano durante la mitad del S. XX (2019, 55–60).

vulnerabilidad. Si bien Szorenyi se enfoca exclusivamente en la recepción expositiva de tales fotografías, su reflexión me permite comprender la sensibilidad de Pajuelo, tanto en el acercamiento con sus personas retratadas como en las expectativas sobre la recepción de su trabajo, como una en busca de la vulnerabilidad compartida, sin arquetipos, patetismos ni una empatía superficial, sino una inmersiva y afirmativa sobre sus individualidades signadas por una situación de vulnerabilidad. ¿De qué manera *Homosexuales* la evidencia?

En este primer capítulo, demuestro cómo la sensibilidad fotográfica de Pajuelo de una vulnerabilidad compartida no solamente se evidencia en *Homosexuales*, sino que también representa un cambio en la fotografía social peruana.²⁶ Sin ser parte de una mirada autorrepresentacional, pero tampoco en caer en una predominante visión arquetípica y empática externa por el patetismo de las vivencias de segmentos socialmente desfavorecidos, esta sensibilidad intermedia Pajuelo brinda una mirada renovada en el registro de las temáticas y las personas protagonistas de este género fotográfico. Al compartir y comprometerse con una cotidianeidad vulnerable desde la cual sus retratadas disfrutan, gozan y comparten una visión de la vida en común, *Homosexuales* ilustra esta sensibilidad de Pajuelo interesada por capturar escenas signadas por las relaciones sociales e íntimas de sus protagonistas: la diversidad sexogenérica.

1.1 La sensibilidad de la vulnerabilidad compartida: las relaciones sociales

Sin título (1993) evidencia la intención de Pajuelo por compartir la vulnerabilidad de sus protagonistas como un grupo social determinado, es decir, mediante sus relaciones sociales. De una manera distinta al documentalismo social tradicional producido hasta ese entonces, su fotografía pone de relieve cómo sus relaciones sociales se constituyen por una vulnerabilidad socioeconómica compartida en vivencias que trascienden una visión trágica o miserabilista al

²⁶ Considero tanto el fotoperiodismo como el documentalismo social de la segunda mitad del S. XX.

registrar la poscelebración de la ganadora de la edición de 1993 del concurso “Miss Gay El Agustino”.²⁷ Pese a ser un encuadre conjunto conformado por cuatro personas representadas en primer plano, esta imagen no posee un solo centro de interés; más bien, su composición visual compleja pone de relieve dos centros de interés que reflejan la confluencia de precariedad y celebración a través del espacio y de la figura de la ganadora retratada, respectivamente. Uno de estos centros recae en la pared escasamente revocada del fondo de la imagen. Gracias a la composición de las personas retratadas, esta pared es proyectada como un triángulo invertido central que ocupa aproximadamente un tercio del encuadre. Este énfasis en el espacio vacío, opaco y agreste del recinto, lejos del escenario iluminado o de los bastidores ataviados, evoca un espacio de celebración de la clase trabajadora, es decir, el segmento social recurrente de la obra fotográfica de Pajuelo.

Este interés por el fotógrafo de *Homosexuales* lo condujo a interesarse por esas áreas nucleares de Lima marcadas por una renovación urbanístico-sociocultural de herencia andina.²⁸ Como recuerda Enrique Cúneo, fotoperiodista y excolega de Pajuelo, su temática giraba en torno a las historias y los espacios de esa otra Lima, la de los contrastes culturales y la que había emergido recientemente (2024), tal como el caso de El Agustino, distrito donde realiza varias de sus series;²⁹ entre ellas, *Homosexuales*. Esta fotografía fue registrada en el Cine Riva Agüero,³⁰ ubicado en la cuadra seis de la principal avenida de este distrito limeño, pues estaba en uno de sus territorios más urbanizados. Si bien su constitución formal ocurre en 1965, las primeras invasiones datan desde 1947.³¹ Desde ese año hasta 1989, El Agustino ganó una

²⁷ Agradezco tanto a Loayza (2024) como a Romero (2024) por indicarme que esta no ha sido la primera edición del concurso, aunque sí una de las primeras. Ambas no recuerdan el número exacto de edición de ese año.

²⁸ Desde 1930 hasta 1980, una fuerte afluencia de migrantes principalmente procedentes de los Andes hacia la capital consiguen que el rostro urbanístico, cultural y socioeconómico de Lima cambie estructuralmente. Para profundizar sobre el tema, sugiero consultar *Desborde popular y crisis del Estado* (2004) por José Matos Mar.

²⁹ Algunos de sus proyectos realizados en este distrito son los siguientes: *Agustirock* (ca. 1989–1995), *Crucifixión del Cristo Cholo* (ca. 1990–1999) y *El Pino* (ca. 1986–1999).

³⁰ Actualmente el espacio del cine es sede de una pequeña galería comercial enfocada en la venta de celulares, *laptops* y otros dispositivos electrónicos semejantes.

³¹ Debido a la proximidad del distrito con uno de los mercados principales para las familias de la capital peruana en su abastecimiento de productos alimenticios, Mercado Mayorista, una gran parte de las personas que

población de aproximadamente 160,000 personas con las siguientes características comunes: la mayoría procedía de las migraciones andinas a la capital, un 80% vivía en una situación de subempleo, el 53% no contaba con acceso a agua potable y vivían en una urbanística improvisada con infraestructuras precarias (Schönwälder 1998, 79–80; Arias 2004, citada por Espinoza & Condori 2020; 23). En ese territorio signado por altos índices de pobreza, prácticas culturales en constantes cambios por las generaciones hijas de la migración andina y una geografía urbana precaria abriéndose paso entre los cerros empinados, Pajuelo realiza esta serie sobre el concurso que precisamente lleva el nombre de su distrito.³² Entonces, el peso visual en esa pared poco revocada constata un tipo de atención a los desafíos socioeconómicos atravesados por las personas asistentes a tal evento, pero desde una sensibilidad por compartir esa vulnerabilidad que más bien se distancia de los parámetros documentales tradicionales con su enfoque exclusivo en lo trágico o lamentable.

El otro centro de interés de la fotografía de Pajuelo se sitúa en la ganadora del concurso. Debido a una escala ligeramente mayor que la del resto gracias a su corona, su profuso cabello en capas y su oscura indumentaria elegante en contraste con la de sus acompañantes, la triunfadora del Miss Gay El Agustino 1993 resalta aún así esté ubicada en el extremo derecho de la imagen. El hecho de que tanto la triunfadora del certamen como la pared agreste del fondo posean pesos visuales similares, en el encuadre elegido por el fotógrafo, evidencia una intención de destacar no solamente el *glamour* individual de la protagonista, sino también el hecho de compartir su victoria con personas de su entorno cercano, es decir, retratar ese tipo de redes sociales cercanas con las personas de su localidad en una situación de júbilo o

inicialmente se asentaron en El Agustino eran migrantes procedentes de los Andes que llegaban muchas veces con los vehículos de productos alimenticios y se dedicaban al trabajo informal generado por las oportunidades económicas que les ofrecía este centro de abasto (Espinoza & Condori 2020, 16).

³² La organización sobre el concurso y las implicancias para las personas de la diversidad sexogenérica de El Agustino durante esa época son abordadas en el tercer capítulo de la presente tesis.

celebración en lugar de una condicionada por sus adversidades económicas que las sitúan en un tipo de vulnerabilidad compartida.

Figura 4



Baile, Misión Franciscana de Puerto Ocopa, Cecilia Larrabure, 1995, serie *Ciertos vacíos*.

Ese tipo de sensibilidad permite a Pajuelo diferenciarse de distintas tradiciones del documentalismo social peruano más canónicas, pero igualmente aproximarse a otras. Pese a ser contemporánea a la producción de *Homosexuales*, *Baile, Misión Franciscana de Puerto Ocopa* (1995) por la fotógrafa Cecilia Larrabure ilustra esa intención por compartir la visión de sus retratadas en una situación de júbilo infantil;³³ sin embargo, aún mantiene rezagos de una sensibilidad distante del documentalismo social tradicional al capturar la cotidianeidad de poblaciones en situación de vulnerabilidad. Luego del periodo más violentamente álgido del

³³ Uno de los múltiples aportes de Larrabure a la fotografía peruana ha sido la organización de la exposición *El Ojo Cholo* (2019), que reunió una serie de trabajos fotográficos documentales y fotoperiodísticos representativos de la escena peruana desde 1988 hasta 2018; la obra de Pajuelo también fue incluida. La versión digital de la muestra puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://www.developit.pe/ojocholo>.

conflicto armado interno (CAI),³⁴ cerca de 40,000 niñxs quedaron en una situación de orfandad debido a la pérdida de sus progenitores sobre todo en las zonas rurales; en ese contexto, Larrabure realiza su proyecto de largo aliento *Ciertos Vacíos* (1995–2004), en donde retrata a un grupo de estas infancias afectadas en un albergue que las acogió: el Convento de Ocopa en la región de Junín, ubicada en los Andes centrales (Bedoya 2023: 94–95). Aunque su fotografía de un grupo de niñas bailando refleja una situación distinta sobre las implicancias explícitas de este periodo de violencia, la toma dista de ser inmersiva o compartir esa dimensión de su vulnerabilidad precaria. La imagen es capturada a una altura ligeramente más alta que al grupo de niñas, situando así en su encuadre a una niña del rincón izquierdo que observa el juego de sus compañeras desde la distancia. Pese a que la sensibilidad de Larrabure busca compartir una vulnerabilidad semejante al trabajo de Pajuelo, el encuadre elegido desde un punto de vista adulto mantiene todavía cierto distanciamiento con la mirada y visión de sus retratadas.

Si la fotografía de Pajuelo se aleja de ese tipo de sensibilidad, ¿qué experiencia o tradición pudo haber influido en ese giro que realiza en el fotodocumentalismo social peruano al compartir la vulnerabilidad de grupos sociales precarizados? Su formación como tallerista (1986–1988) y posteriormente su vínculo laboral como promotor (1989–1993) en los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) definitivamente contribuyeron en asentar su particular sensibilidad.³⁵ En contraparte al conjunto de fotógrafxs interesadxs por representar “a lxs otrxs”, esta experiencia fotográfica colectiva visibilizó el punto de vista de tales “otredades” mediante su autorrepresentación. Desde sus inicios empíricos en 1986 tanto en la localidad rural de Ocongate (Cuzco) como en El Agustino (Lima) hasta expandirse a diferentes zonas en situación de vulnerabilidad y sectores populares organizados en Lima, los Andes y la Amazonía, TAFOS (1986–1998) se convirtió en una institución enfocada en respetar, recuperar

³⁴ Para una mayor comprensión sobre la compleja situación de la región de los Andes centrales peruanos durante el conflicto armado interno (1980–2000), recomiendo revisar el tercer capítulo del primer tomo y el subcapítulo 1.2 del primer capítulo del cuarto tomo del *Informe Final* (2003) de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

³⁵ Revisar la nota a pie de página N.º 6.

y divulgar la visión de las comunidades históricamente estigmatizadas y relegadas a través del uso de la fotografía como un medio de identificación social, nacional y de denuncia. Aunque la acentuación de las políticas neoliberales de la década de 1990 gradualmente debilitó su alcance por el descrédito generalizado de las organizaciones populares y los programas con una base socialista, ello no impidió que concluyera con veintisiete talleres, formara cerca de 270 fotógrafxs, ganara un reconocimiento nacional e internacional, y reuniera un archivo de más de 150,000 imágenes en blanco y negro (Fairey 2019, 15–18; Llosa 2006, 34–35 & 39–40; Müller 2006, 20–24, 26–27 & 31–33).³⁶ Debido a una invitación de su amigo Donato Montero a quien conoció por sus intereses musicales en común y movilizado por su vocación,³⁷ Pajuelo llega una mañana de 1986 junto a Montero y con su cámara Rollei 35s a una de las primeras reuniones con el grupo de participantes de este taller fotográfico a realizar en El Agustino; a diferencia del resto, Pajuelo buscaba sobre todo desarrollarse como fotógrafo en ese espacio (Calderón 2024; Colunge 2008, 135; Méndez 2024). Así, empieza su vínculo con TAFOS que no acabaría incluso una vez finalizado su trabajo como promotor de talleres en 1993.³⁸ Esta relación de más de doce años no solamente demuestra el impacto de la institución en la trayectoria profesional de Pajuelo, sino también una sincronía sobre su visión y ética de la fotografía social; por ende, esta complementariedad reforzó, acentuó y consolidó la sensibilidad fotográfica de Pajuelo por una vulnerabilidad compartida.

³⁶ Para ahondar sobre la historia, repercusión y el reconocimiento de TAFOS, sugiero consultar los ensayos del libro *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS Perú 1986–1998* (2006), la tesis *El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986–1988): un caso de sistematización* (2008) por Ángel Colunge y el artículo “Building a History of Citizen Photography: the TAFOS Story (2019) por Tiffany Fairey.

³⁷ Pajuelo fue un apasionado de la música, sobre todo el *rock*. De hecho, el inicio de varias de sus amistades surgió precisamente a partir de su afinidad musical (Abecasis 2024; De A Luca 2024; Schenique 2024; Villafuerte 2024).

³⁸ Cuando trabajaba en TAFOS entre 1995 y 1998, Pastor recuerda que conoció a Pajuelo debido a su vínculo con la organización: “Daniel era muy cercano a la gente de TAFOS; entonces, venía, visitaba [las instalaciones de] TAFOS” (2024).

Figura 5



Sin título, Rosa Villafuerte, 1987, Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, Lima, Perú.

Sin título (1987) por Rosa Villafuerte, tallerista de TAFOS El Agustino y amiga cercana de Pajuelo, ejemplifica una sensibilidad semejante a la reflejada en la fotografía de Pajuelo, aunque desde un posicionamiento autorrepresentacional. Este taller surge por la cooperación de Thomas Müller, fundador de TAFOS, con las personas representantes de la ONG Servicios Educativos El Agustino (SEA) luego de que Müller propusiera un taller piloto de fotografía después de haber identificado un registro visual realizado por las mismas personas voluntarias del SEA como parte de sus actividades de participación popular. Mientras el primer año del taller se caracterizó por la ausencia de una metodología formal, charlas informativas iniciales de asesoramiento técnico básico y la meta exclusiva de producir un calendario (1987), el segundo contó adicionalmente con la elaboración de varios productos de comunicación popular, la acentuación del compromiso social de lxs fotógrafxs con las problemáticas de El Agustino y la promoción por una temática libre, aunque manteniendo la dinámica inicial:

registro documental, reflexión colectiva sobre el trabajo realizado, revelamiento de las imágenes y difusión para la población del distrito (Colunge 2008, 104–27 & 151–52).³⁹

Como parte de esta experiencia creativa y comunitaria de un grupo mayoritariamente de jóvenes de El Agustino para contribuir con su distrito,⁴⁰ Villafuerte realiza una toma lúdica del rostro más joven del distrito; de hecho, la población infantil conformaba casi el 28% de habitantes de El Agustino durante aquellos años (Palacios 2014, citado en Leiva 2022, 13–14). En lugar de enfatizar la precariedad de sus vivencias, la imagen de Villafuerte transmite cómo la alegría rebasa y trasciende las adversidades sin desatender la vulnerabilidad de su cotidianeidad. Esto se evidencia en cómo la ocupación casi total del encuadre por una decena de niños que sonríe efusivamente al lente de Villafuerte desde un ángulo cenital opaca considerablemente al espacio pedregoso desenfocado que se asoma en las esquinas superiores de la fotografía. Es más, esto se refuerza por su centro de interés, ocupado por el niño posicionado en el medio de la imagen, con una escala mayor, y con una actitud cómicamente desafiante por sus brazos abiertos, su expresión boquiabierta y su pecho levantado en dirección a la cámara de Villafuerte. Dada la similitud de sensibilidades de Pajuelo y Villafuerte ante el registro fotográfico de grupos sociales precarizados en situaciones alejadas de lo exclusivamente trágico, su espacio mutuo formativo, TAFOS El Agustino, contribuyó no solamente a un nivel técnico, sino también ético. No obstante, el lugar de Pajuelo lo aleja tanto de la autorrepresentación que podría entenderse de la obra de Villafuerte y de la de los demás talleristas como de la mirada distante de otras personas exponentes de la fotografía social, por lo que su sensibilidad sería más bien la de una vulnerabilidad compartida.

Siguiendo su interés por capturar las relaciones sociales de sus protagonistas en situación de vulnerabilidad, la fotografía de Pajuelo pone de relieve otro aspecto que

³⁹ Recomiendo considerablemente revisar la tesis de Colunge (2008) para profundizar sobre los orígenes, el desarrollo y las implicancias del taller en cuestión dentro de la historia misma de TAFOS.

⁴⁰ Pajuelo era el único que no vivía ni había vivido en El Agustino.

igualmente las constituye: los vínculos comunitarios locales compartidos. Gracias a la composición, cada lado de la imagen está conformado por tres personas retratadas; es más, también pueden identificarse tres pares: uno en cada lado del primer plano y, al fondo de la imagen, otro par de personas sentadas. De esta manera, los bordes de este encuadre conjunto son prácticamente ocupados por todas las personas fotografiadas. Además de la composición y de las líneas verticales proyectadas por las figuras de lxs asistentes, otro elemento que refuerza la sensación de agrupamiento y comunión definitivamente son los gestos del par derecho de la imagen. Debido a que uno de los centros de interés recae en la ganadora, el abrazo y la cercanía física con su acompañante le otorga a la imagen un carácter cercano, inclusivo y con efectos hasta afectivos. Considerando el tipo de evento, podría presumirse que quien posa junto a la Miss Gay El Agustino 1993 es alguien de su entorno más cercano, quien asistió al evento y presencié el triunfo de su ser querido.⁴¹ De esta forma, esta fotografía documenta esta experiencia de comunión e inclusión, en suma, un encuentro festivo por miembros de un sector que, si bien difieren en cuanto sus identidades sexogenéricas, comparten más bien la vulnerabilidad socioeconómica y material que ha caracterizado a las personas de El Agustino durante esa época. Aunque la obra de Pajuelo se alinea con esa temática dominante de la fotografía documental peruana que aparece desde la década de 1970 para registrar esa ciudad cambiante, caótica y migrante de las zonas populares y periféricas de Lima (Majluf y Villacorta 1997, 21), su sensibilidad está orientada hacia otro eje menos explorado: los vínculos internos de una misma comunidad pese a sus adversidades.

⁴¹ Aunque no pude averiguar quién realmente es esa persona que abraza a la ganadora del certamen, cierta semejanza física en el rostro de ambas no niega la posibilidad de que fueran familiares.

Figura 6



Jirón de la Unión, Carlos “Chino” Domínguez, 1985.

Aunque ese interés de Pajuelo por registrar lazos de comunión entre miembros de sectores socialmente marginalizados también ha sido abordado por parte de la fotografía social peruana, muchas figuras referenciales, que incluso influyeron en su fotografía, no contaron con

su sensibilidad; el fotoperiodista Carlos “Chino” Domínguez es una de esas figuras.⁴² Como argumentan Majluf y Villacorta en su propuesta de genealogía de la fotografía peruana durante la segunda mitad del S. XX, Domínguez fue uno de los fundadores, junto al chileno José Casals y el español Baldomero Pestana,⁴³ de la imagen del fotógrafo profesional en Lima; a diferencia de sus colegas, Domínguez se enfocó en registrar a los grupos sociales emergentes de los nuevos espacios urbanos a partir de la década de 1970: las barriadas, zonas periféricas y los lugares populares asentados por una población migrante andina (1997, 17–19 & 21). Movilizado por esa temática, Domínguez, en *Jirón de la Unión* (1985), retrata una situación diaria del Centro Histórico de Lima: niños en/de la calle. Como documentan el investigador Dwight Ordoñez y la economista María del Pilar Mejía, la década de 1980 atestiguó una creciente presencia de infancias en la vía pública en el Centro Histórico de Lima; estas se dedicaban a numerosos trabajos callejeros y ambulatorios, aunque un grupo empleaba únicamente el espacio público como medio laboral y otro lamentablemente como hábitat (1993, citados en Cosamalón 2018, 345–46). Recurriendo a un formato vertical que le permite contextualizar a sus protagonistas en el espacio de esta vía arterial del Centro Histórico, la fotografía de Domínguez ilustra esta realidad cotidiana al realizarle un retrato conjunto a ese grupo de ocho niños, cuya cercanía física no solamente transmite una sensación de agrupamiento, sino también de ser un grupo social cohesionado que se aventura por las noches sin ningún tipo de tutelaje, es decir, una comunidad urbana callejera prácticamente autónoma. No obstante, la aparente intención por capturar una escena cotidiana y cargada de un sentimiento de pertenencia a un grupo falla en una sensibilidad próxima al tipo de

⁴² Al preguntarle a su excolega y amigo, Enrique Cúneo, sobre el rol de Domínguez en el quehacer fotográfico de Pajuelo, el fotoperiodista confirmó la influencia, aunque precisando que ese tipo de conversaciones sobre las figuras canónicas de la fotografía social peruana no era habitual en la relación que tenía con Pajuelo (2024).

⁴³ A diferencia de Domínguez, Casals y Pestana proyectaban la imagen del fotógrafo como una persona culta, esteta y con una particular sensibilidad artística. Mientras el primero se especializó en un fotoperiodismo preocupado por los sectores sociales en situación de vulnerabilidad, los fotógrafos extranjeros se enfocaron en retratos de intelectuales y artistas; incluso, ambos llegaron a exponer tanto en el Instituto de Arte Contemporáneo (Lima, Perú) como en el Museo de Arte de Lima (Majluf & Villacorta 1997, 17–19).

vulnerabilidad de sus protagonistas. Tanto las expresiones faciales indiferentes y recelosas como el nivel elevado de la cámara que se refleja en la mirada que realiza una de las niñas en primer plano evidencian la presencia de una mirada intrusiva con la realidad de sus personas retratadas. Así, el lente de Domínguez se diferencia de la sensibilidad de Pajuelo pese a un interés por capturar escenas comunitarias, puesto que su estilo fotográfico de una “estética costumbrista periodística” (Quijano 2013, 50–53) más se vincula a la *street photography*, que ofrece una visión de *voyeur* de momentos espontáneos de la vida urbana de gente real (Salkeld 2014, 88), en otras palabras, una sensibilidad distante.

Si la fotografía de Pajuelo se enmarca dentro de una sensibilidad distanciada de la fotografía social peruana en el registro de los lazos comunitarios de grupos en situación de vulnerabilidad, ¿qué lo diferenció del resto de sus referentes y colegas para conseguir esa sensibilidad? Esto puede explicarse de acuerdo a la importancia de El Agustino en la trayectoria personal de Pajuelo. Una figura clave que lo lleva por primera vez a este distrito al este de Lima es Paco De A Luca, músico, amigo de Pajuelo y exlibrero. Al encargarse de la sección musical de la librería El caballo rojo en la Av. La Colmena, cerca del Parque Universitario en el Centro Histórico de Lima, gracias a su personalidad melómana, De A Luca recuerda cómo conoció e inició su amistad con Pajuelo:

En ese quehacer, aparece un muchacho, Daniel Pajuelo, pidiendo música, y se hace amigo de los vendedores y de mí. A veces, llegaba en las tardes o en las noches solamente para estar, no compraba nada. Eso sucede cuando vives en La Molina, con grandes casas y no tienes ‘barrio’.⁴⁴ El barrio era ese sitio para él, porque encontraba otros chicos, intercambiaban información, se conocían o simplemente dedicaba sus horas a estar en ese ambiente. En ese año que nos conocimos, ya era un amigo (2024).

Su análisis sobre la búsqueda de una comunidad por parte de Pajuelo permite comprender cómo, en una invitación a una celebración musical y cultural por Año Nuevo en El Agustino, Pajuelo encontró efectivamente su comunidad: “Él llegó a El Agustino y no se fue después”

⁴⁴ En el Perú, “tener barrio” es una expresión que alude al manejo de códigos sociales que muchas veces se aprenden gracias a un contacto cercano y frecuente con las vivencias callejeras y urbanas en sectores populares.

(2024). En ese distrito, Pajuelo expandió considerablemente su red de amistades, se formó como fotógrafo en TAFOS, realizó numerosas series fotográficas,⁴⁵ se enamoró, vivió durante un periodo con su pareja y hasta llegó a tener una hija, Daniela Pajuelo. Es decir, El Agustino fue el distrito en que Pajuelo vivió varios hitos que signaron su desarrollo personal, emocional y profesional, por lo que su sensibilidad hacia esos lazos comunitarios de su fotografía también responde a su propio vínculo personal con las personas del distrito, su comunidad.

Figura 7



Sin título, Gloria Calderón, ca. 1986–1988, Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, Lima, Perú.

Su experiencia formativa en TAFOS El Agustino, asimismo, le permitió acentuar su sensibilidad de vulnerabilidad compartida por una dimensión comunitaria dada su proximidad a los proyectos, programas y trabajos sociales en el distrito. Desde la década de 1970, una de las demandas principales de las organizaciones populares y vecinales recién consolidadas era la lucha por una mejor calidad de vida reflejada en una vivienda digna, la mejoría de la educación y el acceso a los servicios básicos (Espinoza & Condori 2020, 25–26). En esas circunstancias, *Sin título* (1986–1988) registra el trabajo comunitario de un grupo de vecinxs

⁴⁵ Revisar la nota a pie de página N.º 12.

de El Agustino para la mejora de sus infraestructuras locales, una de las temáticas preferidas por la fotógrafa Gloria Calderón durante su formación en TAFOS (Colunge 2008, 195). Más allá del acto colaborativo de pasarse mutuamente materiales para la construcción en una subida de un cerro de El Agustino, la sensación de comunidad de la imagen es enriquecida por la complejidad de su lenguaje visual. Debido a la iluminación natural y la textura más lisa de la casa de dos pisos del lado derecho de la imagen que contrastan con su entorno más agreste, el centro de interés recae en la primera pareja de tal secuencia de personas, es decir, en la base de esta fuerza colaborativa. Tomando como referente este punto visual estructural, la imagen permite desplazar la mirada por la línea diagonal formada por esta hilera de vecinxs hasta la última persona que vierte los materiales correspondientes en la construcción a realizar. Contrariamente al tipo de imágenes en las que lxs sujetos son desbordados por la magnitud o fuerza del espacio, las gramáticas visuales de la fotografía de Calderón facilitan la fuerza comunitaria pese a las adversidades, una mezcla de contrastes sobre un grupo de personas que transforman conjuntamente el espacio como suyo a manera de una comunidad en construcción. Aunque su enfoque recae en el trabajo popular, comparte la sensibilidad de Pajuelo por visualizar un sentido comunitario entre las personas del distrito, sea por compartir prácticas culturales, regiones de procedencia, creencias religiosas, condiciones socioeconómicas o también experiencias sexogenéricas no normativas, tal como en la fotografía de Pajuelo.

1.2 La sensibilidad de la vulnerabilidad compartida: las relaciones íntimas

Sin título (1993) también demuestra cómo la sensibilidad de la vulnerabilidad compartida de Pajuelo se refleja en las relaciones íntimas de sus personajes, aunque en espacios alejados del ámbito doméstico para el registro de ese tipo de escenas. Una de esas dimensiones constituyentes es esa intimidad por lo subjetivo o personal que se evidencia de una manera visualmente sutil en la fotografía de Pajuelo. Gracias al empleo de un potente *flash* a corta

distancia, Pajuelo captura un par de detalles que refuerzan esa intimidad: el peso visual en la pareja del lado derecho debido a la sombra que contornea sus figuras y la línea horizontal proyectada por la mirada de la joven del extremo izquierdo que observa atentamente a tales personas. Como contrapeso visual de la pared áspera del fondo de la imagen, este centro de interés responde a la intención de Pajuelo por conocer y explorar fotográficamente la subjetividad de sus personajes, puesto que la ganadora del certamen “Miss Gay El Agustino 1993” no es la única protagonista de la imagen, sino también la recepción en torno a lo que representa su identidad colectiva en situación de vulnerabilidad por ser parte de la diversidad sexogenérica.⁴⁶

En dicha imagen, la búsqueda íntima por lo subjetivo invierte el binomio del “yo/otrxs” en aras de retratar este yo colectivo de la diferencia sexogenérica no como parte de una otredad, pues “esxs otrxs” son la gente observadora del certamen en cuestión, sean familiares o no. Esta cualidad de Pajuelo es igualmente señalada por Villacorta, quien reflexiona sobre el vínculo entre subjetividad y su posición ética como fotógrafo: “Él tenía ese raro talento que permite acercarse a todos con curiosidad y empatía, para hacer una imagen en la que iba al encuentro de individuos y situaciones, a través de los cuales parecía estar haciéndose siempre la misma, honda pregunta: ¿quién es mi prójimo y qué valor tiene su existencia?” (2003, 5). A diferencia de una tradicional intimidad situada en el interior de un ambiente doméstico, Pajuelo opta por enfatizar una subjetividad colectiva situada en un evento propio y exclusivo de la comunidad en cuestión, por ende cultural, en donde la ganadora y su correspondiente atención reflejan esta dimensión personal y simultáneamente comunitaria que Pajuelo logra sutilmente transmitir mediante su destreza propia con el lenguaje fotográfico: compartir la vulnerabilidad íntima de la subjetividad de un yo disidente y colectivo.

⁴⁶ En el tercer capítulo, profundizo sobre las adversidades propias de la diversidad sexogenérica en el Perú durante la época en que fue realizado el proyecto de Pajuelo

Figura 8



Perfil de Humareda, Herman Schwarz, 1984, impresión en gelatina de plata sobre papel, 30.5x40 cm, Museo de Arte de Lima, Perú.

Pajuelo no fue el primero en la fotografía social peruana en realizar tomas íntimas enfocadas en la subjetividad de sus personajes en una situación de vulnerabilidad, pero sí realiza un giro en comparación con la obra de sus referentes más cercanos, tal como el caso del reconocido fotoperiodista y documentalista Herman Schwarz.⁴⁷ Aunque Schwarz fue parte de esa generación de fotoreporteros que siguió ese espíritu y convicción de Domínguez por documentar y denunciar la violencia e indolencia cotidianas contra sectores en una situación de marginalidad social (enfermos mentales, obreros o campesinos) desde fines de la década de 1970 (Majluf & Villacorta 1997, 19 & 24–25; Pastor 2019, 58–59), su interés por realizar tomas

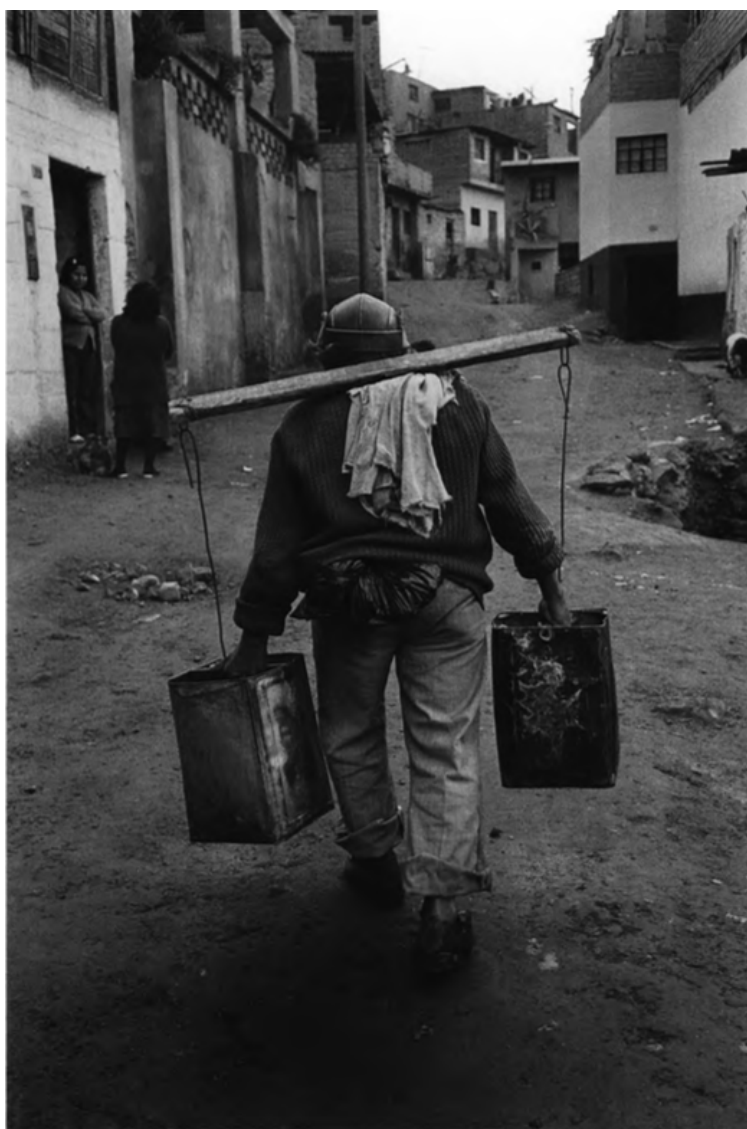
⁴⁷ Si bien Pajuelo conoció a Schwarz gracias a su vínculo con TAFOS, su primer trabajo como fotoreportero en el diario *El Mundo* (1994–1996) le permitió establecer un vínculo profesional con Schwarz, puesto que era el editor gráfico del medio.

más personales e íntimas lo llevó a enfocarse en proyectos documentales en años posteriores. De hecho, esto lo diferenció de otros colegas que también exploraron esa vertiente íntima y emocional, pero desde la prensa hebdomadaria de la década de 1980, tales como Víctor Vargas y Jaime Rázuri (Majluf & Villacorta 1997, 24–25). Como exponente de este giro de la fotografía social peruana hacia lo más subjetivo, *Perfil de Humareda* (1984) captura una de las múltiples escenas del seguimiento íntimo de largo aliento que realiza el fotógrafo Schwarz sobre los últimos años de la vida bohemia del pintor peruano Víctor Humareda (1920–1986). Con un estilo influenciado notoriamente por los retratos que realizaron Pestana y Casals a las figuras peruanas procedentes de las artes y las letras (Villacorta & Trivelli 2016, 138–39), este retrato subjetivo, término dado por el fuerte componente emocional cuando la persona fotografiada se olvida que está frente a una cámara (Salkeld 2014, 105), refleja dimensiones ambiguamente oscuras sobre la personalidad del pintor. Debido a los marcados contrastes de iluminación por el efecto a contraluz en ese espacio prácticamente abandonado de la habitación salvo por la pintura de Humareda al fondo de la imagen, el artista es representado como una sombra encorvada de perfil que ríe en medio de su soledad y su arte. De hecho, el énfasis que caracteriza a Schwarz en los detalles de los gestos y las miradas de sus personas retratadas (Villacorta y Trivelli 2016, 139–40) permite que esta imagen no se circunscriba exclusivamente en lo tétrico, sino más bien evidencia una personalidad turbada, conflictuada y complicada en un espacio como si fuese la proyección de su propia mentalidad.

Este énfasis en un trasfondo psicológico de las personas retratadas desde la fotografía social peruana de la década de 1980 es retomado por la temática íntima y subjetiva de la fotografía de Pajuelo, pero marcadamente distinto en el tipo de sensibilidad. No se enfoca en individualidades reconocidas en el medio público, no realiza un seguimiento de largo aliento a un personaje en particular, no se concentra en espacios domésticos para reforzar el carácter íntimo de sus imágenes, y, sobre todo, busca una subjetividad colectiva o comunitaria en

situación de vulnerabilidad. Incluso, esta sensibilidad íntima puede reflejarse desde las primeras fotografías que realiza durante su etapa formativa en TAFOS El Agustino. El enfoque social y la ética humanista que propiciaban este taller le permitió y motivó explorar esas redes íntimas orientadas a lo subjetivo comunitario con sus personajes retratados de El Agustino en línea con sus colegas talleristas, puesto que las propias personas participantes de los servicios de TAFOS capturaron las complejidades de sus identidades desde una visión más íntima, pero sin desligarse de compartir un componente comunitario en situación de vulnerabilidad.

Figura 9



Aguatero en el cerro El Independiente, Daniel Pajuelo, 1986, Archivo Daniel Pajuelo PUCP,
Lima, Perú.

Aguatero en el cerro El Independiente (1986) ejemplifica esta sensibilidad a través de una relación entre sujeto (aguatero) y espacio (El Agustino). Si bien el ambiente de este camino empinado del cerro El Independiente ocupa más de la mitad del plano entero, el mayor peso visual recae en el sujeto debido a su posición central en la composición, el movimiento de su caminar (Leiva 2020, 74–75), y las texturas arrugadas de su vestimenta en contraste a las agrestes y lisas de la tierra y las casas, respectivamente. Gracias a su posición en el centro de la imagen y su tonalidad clara, la atención principal por el sujeto es reforzada por el centro de interés: la prenda arrugada sobre su hombro; esta refleja el cansancio humano, cotidiano y ocupacional de este hombre aguatero de edad avanzada, cuyas arrugas pueden verse en sus dos manos que sostienen los baldes llenos de agua; en suma, una vulnerabilidad generacional. Sin embargo, esta fotografía orientada a lo subjetivo no se enfoca exclusivamente en la individualidad de su personaje, sino más bien en una identidad colectiva, ya que representa una vivencia cotidiana de muchas personas en las mismas circunstancias de vulnerabilidad económica para acceder a agua potable,⁴⁸ además de que la presencia de dos vecinas conversando en el lado derecho del encuadre refuerzan la cotidianeidad del ambiente. Frente a la escasa visibilidad de ese tipo de escenas en los principales medios de comunicación, los distintos sectores populares partícipes de los talleres de TAFOS contribuyeron en fotografiar sus experiencias, vivencias, y actividades rutinarias y domésticas (Huarcaya 2006, 46–47), tal como cargar baldes mientras se atraviesan los cerros de El Agustino. Pese a la diferencia de las circunstancias de *Aguatero en el cerro El Independiente* y la fotografía de Pajuelo sobre la poscelebración de la ganadora del Miss Gay El Agustino 1993, ambas imágenes demuestran el énfasis de Pajuelo por renovar la sensibilidad de la fotografía social peruana sobre lo subjetivo o personal a través del compartir cercano de su vulnerabilidad. Su formación diferenciadora en

⁴⁸ Sugiero revisar el subcapítulo 1.1 de la presente tesis, en donde detallo sobre estas circunstancias del distrito El Agustino durante aquella época a partir de las investigaciones de Schönwälder (1998), y Espinoza y Condori (2020).

TAFOS le permitió acentuar y consolidar la búsqueda íntima de una subjetividad colectiva desde espacios, entornos o actividades incluso públicas.

Otra dimensión constituyente en las redes íntimas que le interesa capturar a Pajuelo en su fotografía reside en un componente familiar. En la imagen en cuestión, este carácter es atribuido principalmente gracias a la composición y al complejo circuito de líneas. Debido a las distintas edades y reacciones de los tres pares de personas, la imagen posee reminiscencias de una foto familiar. La presencia de un niño y un grupo de jóvenes en primer plano, y un par de personas mayores en el fondo de la imagen refuerza no solamente una cualidad intergeneracional del público de este evento, sino también un retrato con cualidades formales propias de un retrato familiar. Como sostiene la curadora y teórica en fotografía Charlotte Cotton, la intimidad en ciertas imágenes es conseguida gracias al uso consciente e intencional de un lenguaje propio de la fotografía doméstica o familiar, sea mediante un empleo irregular del flash o la presencia del desenfoque, lo que permite reforzar la relación íntima entre persona fotógrafa y persona fotografiada, e igualmente entre persona fotógrafa y público (2008, 137). Estas características visuales son hábilmente usadas por Pajuelo para transmitir ese tipo de experiencia íntima a un nivel familiar en un espacio que no es doméstico, pues es un cine público alquilado para realizar el certamen en cuestión. Pese a ello, su fotografía logra temática y formalmente transmitir esa sensibilidad íntima interpersonal entre las mismas personas fotografiadas y también entre ellas con el fotógrafo a guisa de un retrato familiar compartido; es decir, el retrato de una escena celebratoria de una misma familia en situación de vulnerabilidad. Inclusive si Pajuelo hubiese calculado predeterminadamente la posición para cada integrante del primer plano, la reacción del niño o la ubicación de las personas mayores del fondo de la imagen no son elementos que refuercen una pose prefijada; más bien, evidencian la intimidad que caracterizan a las imágenes domésticas.

Figura 10



Julio, 1996. Mario es ayudado a vestirse por su madre, Jaime Rázuri, 1996, serie VIH Vida, Archivo Fotográfico Jaime Rázuri / PUCP, Lima, Perú.

Al igual que Pajuelo, el fotodocumentalismo social peruano no estuvo exento de ese interés por la intimidad de familias en situación de vulnerabilidad. No obstante, su fotografía se distancia del numeroso corpus de imágenes de ese tipo realizadas en ámbitos o espacios domésticos, tal como las del proyecto *VIH Vida* (ca. 1994–2007) por Jaime Rázuri. Primero con Domínguez y luego Schwarz como figura referencial, Rázuri refleja la necesidad de esa tercera generación de fotógrafxs sociales peruanxs de demostrar una distinta sensibilidad fotográfica ante el registro de personas en situación de vulnerabilidad durante la última década del S. XX.⁴⁹ Prácticamente contemporáneo de Pajuelo, Rázuri formaba parte de esa primera generación de fotógrafxs que, una vez culminados sus estudios universitarios en

⁴⁹ Si bien continúa las temáticas de Domínguez o el énfasis de lo emocionalmente introspectivo de Schwarz, la serie *VIH Vida* presenta algunas fotografías muy cercanas a la sensibilidad de Pajuelo.

Comunicación, se dedicaban al fotoperiodismo y documentalismo (Pastor 59–60).⁵⁰ Como parte de esa libertad de temática y estilo que le propiciaba el documentalismo social, *Julio, 1996. Mario es ayudado a vestirse por su madre* (1996) ilustra esa sensibilidad en busca de lo íntimo familiar, pero poniendo de relieve una visión crítica sobre determinadas problemáticas sociales. En segundo plano, la fotografía de Rázuri registra la interacción entre madre e hijo en una escena íntima. Como una extensión de la cotidianeidad en la asistencia que podría realizar una madre a sus hijos en una temprana edad, Rázuri fotografía esta actividad que refleja el apoyo familiar a un joven infectado con VIH en un contexto de mayor visibilidad sobre el virus mencionado en el Perú: el proyecto de Rázuri coincide en una época caracterizada por el apoyo intersectorial, sea de iniciativas estatales o privadas, ante un incremento del registro de casos, en aras de optimizar los múltiples servicios enfocados a la vigilancia, prevención, y atención especializada y empática sobre el virus del VIH-SIDA frente a los tabúes sexuales predominantes en la sociedad peruana. Es más, el rol tendencioso de los medios de comunicación contra ciertas poblaciones, tales como las de la diversidad sexual, complementó el estigma contra las personas positivas de VIH (Cueto 2002, 29–33; Lam 2021, 107–08).⁵¹ Considerando este contexto, esta imagen enfatiza las condiciones de vulnerabilidad de la familia no solamente por el contraste de texturas que reflejan la precariedad material de su hogar, sino también por capturar, en primer plano, un grupo de medicamentos y pastillas, que refuerzan así el estado patológico del protagonista, cuya intimidad cotidiana marginalizada es compartida por todo un sector de la población, tal como resaltan las otras imágenes de *VIH Vida*. Además de su realización en un interior doméstico, la fotografía de Pajuelo también se

⁵⁰ Mientras esta generación estaba conformada por Rázuri, Andrés Longhi, Gonzalo Cáceres y Susana Pastor, una posterior fue representada por Mayu Mohanna, Nancy Chappell, Renzo Giraldo, Peruzca Chambi, Enrique Cúneo, Eitan Abramovich, Antonio Escalante, Raúl García, Richard Hirano, Fátima López, Héctor Mata y Giancarlo Shibayama (Pastor 2019, 59).

⁵¹ Para ahondar sobre las implicancias de este virus en las vivencias de las personas de la diversidad sexogenérica en el Perú durante la década de 1990, recomiendo consultar los informes *Sida en el Perú: imágenes de diversidad, situación y perspectivas de la epidemia en Chiclayo, Cuzco e Iquitos* (1998) y *Secreto a voces. Homoerotismo masculino en Lima: culturas, identidades y salud sexual* (2000) por el investigador Carlos F. Cáceres, especialista en temas de salud pública.

diferencia por presentar una sensibilidad con un mayor grado de intimidad entre las personas fotografiadas, debido a que la imagen de su contemporáneo está motivada sobre todo por una concientización social; en cambio, la fotografía de Pajuelo establece un equilibrio entre familia y comunidad sin descuidar la intimidad y vulnerabilidad compartida de la escena.

El poder de las miradas en *Sin título* (1993) también suma y complejiza el tipo de intimidad familiar que proyecta la sensibilidad de Pajuelo. El encuadre elegido evidencia cómo el primer par del lado derecho posa y mira directamente al lente, el segundo par del fondo mira con dirección a la izquierda y fuera del encuadre, y el tercer par del lado izquierdo presenta miradas divergentes: mientras la mirada del niño desvía el lente de la cámara fuera del encuadre, la mirada de la joven apunta hacia el par del lado derecho; es decir, mantiene su mirada dentro del encuadre. Este circuito de miradas permite que esta imagen no sea un registro cuidadosamente posado, sino más bien la espontaneidad de reacciones ante un evento especial e íntimo de carácter familiar sobre el momento de triunfo para la Miss Gay El Agustino 1993. Este tipo de escenas justamente son las recurrentes en las imágenes domésticas, que tienden a ser registros de situaciones agradables o especiales fuera de la cotidianidad, en aras de documentar y preservar la felicidad de un conjunto de momentos que finalmente forman parte de una mitología personal (Fontcuberta 2002, 59). Ese momento de instantaneidad capturado por Pajuelo con aquellas miradas que trascienden las fronteras del encuadre por otros aspectos que llamaron su atención en torno al concurso es complementado con el carácter igualmente afectivo de tal triunfo. La mirada atenta y sorprendida de la joven hacia la pareja, sobre todo a la ganadora que posee uno de los centros de interés de la fotografía, refuerza ese interés por el momento de victoria vivido y compartido desde la propia vulnerabilidad material de la escena y social del grupo en cuestión.

Ese uso particular de las líneas en el lenguaje visual de Pajuelo es identificado por Pastor, quien señala lo siguiente: “En la mirada de Daniel [Pajuelo], tú fluyes por todas las

líneas que te van llevando hacia los personajes” (2024). *Sin título* (1993) ilustra ese desplazamiento complejo de líneas por las miradas de las personas retratadas en aras de reforzar una visión íntima, familiar y sobre todo colectiva: la mirada de la joven conduce a la pareja, que simultáneamente mira directamente a la cámara, por lo que tanto la mirada de Pajuelo como la de lxs espectadorxs es incorporada como parte de tal recuerdo; es decir, la intimidad familiar lograda visualmente facilita una cohesión espontánea de las miradas de las personas registradas, de Pajuelo y de nosotrxs mismxs. Esta sensibilidad íntima familiar permite no solamente compartir la vulnerabilidad de sus protagonistas, sino también, en términos de Fontcuberta, que todxs seamos parte de una mitología personal compartida mientras celebramos conjuntamente el triunfo, la coronación y el título de Miss Gay El Agustino 1993.

Figura 11



Sin título, Daniel Pajuelo, ca. 1986–1988, Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, Lima, Perú.

Esta sensibilidad de la vulnerabilidad compartida por lo íntimo familiar igualmente fue consolidada en su periodo como tallerista en El Agustino. Si bien Pajuelo registró fotografías

de ese tipo tanto en interiores como en exteriores, *Sin título* (ca. 1986–1988) ilustra un punto medio: la ambigüedad de lo público y privado ante una situación de vulnerabilidad material. Posicionando su cámara casi al nivel del piso, el centro de interés de este plano conjunto es la acción de un padre arrodillado de perfil que le da de beber a su hijo en el segundo plano mientras, en el fondo, se encuentran numerosas personas sentadas y de pie al lado de esteras armadas de distinta forma y algunas con la bandera de Perú. Dadas la composición y la ubicación de la toma, Pajuelo no solo capta la espontaneidad del momento, sino también la intimidad cotidiana entre un padre y su hijo en un terreno que no es espacialmente su hogar, puesto que están desplazándose en busca de uno en El Agustino. Frente a las estructurales adversidades sociales del distrito durante las últimas décadas del S. XX, Pajuelo más bien registra tanto la cotidianeidad como los cambios sociales de su población; es decir, se aleja de una realidad “oficial” en aras de priorizar la Lima emergente, marginal y mestiza de El Agustino (Niño de Guzmán 2012, 71–72; Pastor 2019, 43). En otras palabras, Pajuelo renueva la mirada del distrito en aras de registrar ese tipo de escenas, en donde un deseo colectivo y comunitario como el establecimiento de una vivienda es abordado mediante una sensibilidad fotográfica que prioriza lo íntimo entre sus personas fotografiadas, familiares en este caso, antes que una visión enfocada en el patetismo sobre su marginalización. Como recuerda una de sus amistades más cercanas de la movida musical de El Agustino, ese tipo de sensibilidad se produce en su etapa formativa en TAFOS, propiciada en parte por los Servicios Educativos de El Agustino (SEA):

Si algo marcó a Daniel Pajuelo en El Agustino, es que trabajaba en el SEA, unos servicios educativos que pertenecían a la Iglesia. Entonces, lo que hacían ahí era un trabajo social. Todo el aprender que tuvieron los muchachos fotógrafos conjuntamente con Daniel tenía todo un rollo social, una historia social. Era como una suerte de foto-histórica lo que hacían ahí en función a cómo crecía El Agustino” (Schenique 2024).

Considerando esta formación y experiencia fotográfica, Pajuelo se llegó a interesar más por la persona que por la tragedia; en este caso, por las familias que por las adversidades que constituyen su vulnerabilidad, tal como en *Sin título* (1993).

1.3 Conclusión del capítulo

Para concluir, *Sin título* (1993) ejemplifica una sensibilidad fotográfica de la vulnerabilidad compartida que le permite renovar el tipo de mirada, temática y escenas de la fotografía social peruana en su registro de poblaciones marginalizadas socialmente y precarizadas a partir de su enfoque tanto de las relaciones sociales como íntimas de su protagonista. En contraste con la sensibilidad de sus colegas y referentes fotográficos canónicos interesadxs en las interpretaciones negativas, alarmistas y críticas sobre las relaciones sociales desiguales durante las últimas décadas del S. XX (Leiva 2020, 11–12), *Sin título* no refleja una visión miserabilista, lastimosa o distante al capturar los lazos de precariedad y vínculos comunitarios de un segmento social en situación de vulnerabilidad de El Agustino en una escena festiva. Más bien, la particularidad de la etapa formativa y profesional de Pajuelo en TAFOS le permitió reforzar esa necesidad de visualizar de otra forma esa Lima popular emergente que le interesaba.⁵² Como sostiene Villafuerte, “básicamente el taller le sirvió para afincarse en una dinámica colectiva, que era... una lectura colectiva de la realidad de El Agustino” (2024). Partiendo de ese acercamiento colectivo, la sensibilidad de Pajuelo consigue acercarse a la de una autorrepresentacional en su registro de los distintos grupos de El Agustino en su más completa diversidad.

Malú Cabellos, artista visual especializada en fotografía, coincide en que la sensibilidad específica de Pajuelo es precisamente fortalecida durante su periodo en TAFOS (1986–1988): “Creo que eso él lo tenía ya desarrollado en su época de TAFOS. De hecho, tuvo su

⁵² Sugiero revisar la introducción del presente capítulo.

especialización ahí: esta forma de acercarse a las personas, ganarse su confianza y compartir el momento [...] Entonces, hay esa cercanía como si fuese tu pata quien te estaba tomando la foto” (2024). Considerando la particularidad de las relaciones sociales de la identidad colectiva principal retratada en *Sin título*, la sensibilidad de una vulnerabilidad compartida en Pajuelo adquiere un nivel adicional de complejidad. Su fotografía logra una reconciliación necesaria y faltante entre la diversidad sexogenérica,⁵³ las relaciones intracomunitarias de poblaciones en situación de vulnerabilidad material y el rol de la fotografía documental peruana gracias a una escena justamente sobre la celebración de un triunfo o una gloria compartida por personas de la comunidad en cuestión y otras externas, incluyendo a familiares y al propio Pajuelo.

Al alejarse de las frecuentes imágenes en espacios domésticos, con una temática orientada a una crítica social y con enfoque individualista, su sensibilidad hacia lo íntimo propone una atención a la subjetividad colectiva mediante un lenguaje con reminiscencias formales de la fotografía doméstica para el registro de un momento especial para la protagonista de su imagen, lo cual difiere de las tendencias que ilustran *Perfil de Humareda* (1984) o *Julio, 1996. Mario es ayudado a vestirse por su madre* (1996). El énfasis por ese momento celebratorio impide una visión reduccionista sobre la vulnerabilidad material del ambiente o la social por el tipo de grupo representado; es decir, Pajuelo no desatiende esa dimensión, pero tampoco la relaciona con una mirada orientado a la tragedia o patetismo de la realidad de sus protagonistas. Además de alcanzar tal intimidad por su mérito con un cuidadoso uso del lenguaje visual y por su propia sensibilidad consolidada cuando era tallerista en TAFOS, otro tipo de variable habría también influenciado para esa clase de tomas:

Sus características físicas no generaban algún tipo de interrogante. No era la típica cara de fotógrafo extranjero que llega al barrio con su cámara ostentosa. Su cámara era minúscula: una Rollei [35s] chiquita [...] Realmente no llamaba la atención al momento de hacer la foto. Él era bajito en relación con el promedio de la gente [...] Era menudo; no era corpulento. Tenía una actitud y una sonrisa agradable; entonces, no te generaba

⁵³ Este último punto es retomado y profundizado en el tercer capítulo.

desconfianza. Yo creo que esos elementos han sido importantes a la hora de entrar en diferentes espacios” (Villafuerte, 2024).

Dada esa variedad de factores, *Sin título* (1993) demuestra cómo Pajuelo pudo ingresar en la intimidad de sus personas retratadas de los segmentos más heterogéneos gracias a una sensibilidad por descubrirlas, conocerlas, comprenderlas y visualizarlas delante de su lente. Más aún, la complejidad de esta imagen también recae en quién la protagoniza: la incorporación de una persona de la diversidad sexogenérica en una tradición fotográfica sobre lo íntimamente subjetivo y familiar,⁵⁴ tanto a un nivel temático como estético; este último nivel es precisamente el enfoque del siguiente capítulo.



⁵⁴ El análisis sobre la representación fotográfica dominante de las personas de la diversidad sexogenérica es abordado en el tercer capítulo de la presente tesis.

Capítulo 2

Hacia un lenguaje formalista performativo: la estética fotográfica de Pajuelo en *Homosexuales*

Figura 12



Sin título, Daniel Pajuelo, 1993, película fotográfica Kodak 5063 TX, 35x30.5 cm, Archivo Daniel Pajuelo PUCP, Lima, Perú.

Acaba de terminar la pasarela de trajes de baños y ahora sigue la de vestidos de gala, para elegir a la siguiente Miss Gay El Agustino.⁵⁵ Mientras el jurado delibera, las participantes se apresuran en retocarse el maquillaje, subirse los vestidos, y acomodarse las cabelleras acondicionadas para lucir frondosas y brillantes. Algunas asistentes del *show* están en los bastidores para ayudar a sus amigas mientras caminan evitando empujarse entre sí o chocarse con los fierros oxidados de algunas esquinas. Era un frenesí en brillantinas. Gracias a una amiga

⁵⁵ Ese orden de los sucesos se debe a la secuencia de imágenes que identifiqué al revisar esta serie en las planchas de contacto de *Homosexuales*.

de Loayza que estaba adentro,⁵⁶ Pajuelo ingresa y está de cerca de esa atmósfera por unos breves minutos antes de que un miembro de seguridad lo retire (2024). Antes de ese momento, el fotógrafo se percata de una escena a recrear dado el tipo de espacio de una de las habitaciones internas de los bastidores: *Sin título* (1993) es concebida.⁵⁷ Mientras una de sus modelos posa conscientemente frente a la cámara de Pajuelo, la otra realiza el ademán de ingresar a la habitación; ambas acciones aparecen en el mismo encuadre. A diferencia de los retratos individuales y conjuntos con un estilo convencional que realiza en ese concurso tanto en el escenario como fuera de este, *Sin título* refleja un lenguaje distinto igualmente característico de *Homosexuales*; ¿por qué?, ¿cómo?, ¿en qué consiste esta estética?

El estudio sobre el lenguaje fotográfico de Pajuelo ha sido prácticamente de nulo interés por la crítica. La mayoría de investigaciones sobre su obra han priorizado en destacar su sensibilidad ética o humanista, al calificarla de empática, cándida, preocupada o comprometida con los segmentos relegados de esa Lima mestiza de contrastes culturales que le interesaba fotografiar (Villacorta 2003; Niño de Guzmán 2012; Pastor 2019; Leiva 2020).⁵⁸ De hecho, el historiador del arte Juan Carlos Leiva es el único que profundiza sobre la estética de Pajuelo al analizar 14 imágenes desde su formación en TAFOS (1986–1988) hasta sus proyectos independientes durante la década de 1990, para así proponer cómo los patrones de su uso de la composición, iluminación, líneas y texturas refuerzan la relación del sujeto con su espacio (2020, 115–19).⁵⁹ Pese a su aporte en identificar como parte del estilo de Pajuelo la necesidad de no desligar a sus personas retratadas de una Lima popular con su entorno espacial o social

⁵⁶ Loayza no recuerda cuál era el nombre de aquella amiga a quien conoció en los partidos de vóley que se realizaban cerca de su casa en el distrito de El Agustino (2024).

⁵⁷ Las personas conocedoras de este concurso a las que entrevisté no recordaban con exactitud la identidad de las retratadas de esta fotografía. Además, no pude corroborar cómo fue la dinámica para la realización de esta fotografía, pero es muy probable la coordinación mutua y previa del fotógrafo con sus retratadas para realizar esa toma durante esos breves minutos en los que estuvo en los bastidores.

⁵⁸ Como demostré en el anterior capítulo, me distancio de esa línea crítica en aras de denominar esa sensibilidad de Pajuelo como una de la vulnerabilidad compartida, considerando su lugar dentro de la historia del fotodocumentalismo social peruano de la segunda mitad del S. XX.

⁵⁹ Sugiero consultar el estado de la cuestión de la introducción.

precarizados, el análisis formal de Leiva carece de una contextualización comparativa que permita comprender las influencias e intereses estéticos en la producción de sus fotografías, o cómo su lenguaje representa una distinción o no en la historia de la fotografía social peruana.

Dada esta ausencia, el análisis riguroso de *Homosexuales* me permitió identificar una propuesta estética predominante que he denominado formalista performativa.⁶⁰ Partiendo de las ideas de la crítica de arte Solomon-Godeau, entiendo un estilo fotográfico formalista como aquella estética articulada en EE.UU. en la década de 1920 por John Strand, precursor de la fotografía directa (*straight photography*), y con un énfasis en el empleo de elementos visuales específicos del medio, sea la composición, la tonalidad o el punto de vista, para crear imágenes en las cuales el contenido o tema es subyugado en gran o poca medida por su forma. Debido a que la forma deviene en el tema, esta estética es un precedente de lo que posteriormente devendría popularmente en el modernismo artístico o en la reflexión purista del crítico Clement Greenberg sobre la pintura abstracta estadounidense (1982, 45–46).⁶¹

La información recogida en algunas entrevistas y el posterior análisis de *Sin título* (1993) me permiten reconocer a dos figuras influyentes en la estética personal del fotógrafo con un énfasis formalista. Si bien asuntos teóricos sobre la fotografía o conversaciones sobre figuras fotográficas referenciales que inspiraban no eran habituales en los diálogos de Pajuelo con sus amistades y colegas,⁶² el fotoperiodista Enrique Cúneo recuerda al fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908–2004) en una de sus reflexiones conjuntas sobre el medio fotográfico: “me acuerdo, por ejemplo, de Cartier-Bresson. Alguna vez hemos conversado del ‘instante decisivo’ de la fotografía: un momento mágico donde todo confluye y ese es el momento en el

⁶⁰ Quisiera aclarar que esta no es la única estética que se refleja en las más de cincuenta imágenes de este trabajo fotográfico de Pajuelo; de hecho, otras imágenes están más cercanas al *snapshot aesthetic*, por ejemplo.

⁶¹ Recomendando el artículo de Abigail Solomon-Godeau (1982) por la revisión histórica puntual que realiza sobre el formalismo, planteado inicialmente como una propuesta teórico-metodológica en la emergente Unión Soviética y posteriormente ser formulado como una estética desde el ámbito cultural estadounidense durante el S. XX.

⁶² Con sus amistades talleristas de TAFOS El Agustino, Villafuerte propone una explicación de la reserva de ese tipo de conversaciones: “no teníamos el tipo de conversa[ción] en donde teorizábamos de las cosas; éramos bien *punk*, bien roqueros. Te daba como cierto roche [vergüenza] andar diciendo que admirabas a tal o cual persona” (2024).

que la foto se da” (2024). Además de la propuesta estética paradigmática de Cartier-Bresson, sus amistades y talleristas de TAFOS El Agustino recuerdan haber dialogado con él a partir de la obra de Robert Mapplethorpe (1946–1989). Mientras Villafuerte recuerda que ese diálogo fue elicitado por los libros del fotógrafo que alguien trajo para compartir y motivar las reflexiones del grupo (2024), Méndez recuerda que el mismo Pajuelo fue quien introdujo su obra con sus amistades: “él tenía ya cierta cultura fotográfica, porque nombraba autores... Mapplethorpe era uno de los que Daniel [Pajuelo] nombró cuando estábamos practicando” (2024). Pese a la diferencia de ambos en materia de temáticas y géneros de interés,⁶³ sus trabajos coinciden en esa atención formalista en el tratamiento del lenguaje de sus imágenes, sea a través de la composición, iluminación, las líneas o texturas; elementos que retomaría precisamente Pajuelo.

No obstante, esta propuesta por el fotógrafo peruano en *Homosexuales* no es una mera reproducción de los códigos visuales de fotógrafos previos; es decir, no es una obra con un estilo propiamente formalista, sino igualmente performativo. ¿A qué me refiero con esta cualidad? Si bien rescato la noción de performatividad del filósofo estadounidense John Austin como el atributo de ciertos discursos cuya misma enunciación simultáneamente posee un tipo de acción según su concepto (1962, 2), este no es el único aporte teórico que me permite entender la estética de Pajuelo en este proyecto: ¿qué busca con ese lenguaje fotográfico performativo?, ¿qué encarna?, ¿cómo se evidencia visualmente? Estas preguntas me condujeron a considerar a las mismas personas de la diversidad sexogenérica como el motivo por el cual Pajuelo busca con sus imágenes performar los juegos, cuestionamientos y subversiones que realizan sus protagonistas sobre el género mismo. Es decir, la dimensión

⁶³ El aporte histórico-estético de ambas figuras claves en la producción de Pajuelo será desarrollado con mayor profundidad en los siguientes subcapítulos.

performativa de esta particular estética en *Homosexuales* está estrechamente ligada a las experiencias, vivencias y subjetividades generizadas de sus protagonistas.

En este segundo capítulo, sostengo entonces cómo los códigos visuales de *Homosexuales* permiten entender una de sus estéticas como una formalista performativa, en aras de evidenciar la complejidad identitaria de sus protagonistas. Ante las influencias del estilo formalista de Cartier-Bresson y Mapplethorpe, el lenguaje de Pajuelo se distingue por una complejización performativa de la forma sin caer en una oposición o rechazo de esta (antiformalismo). Analizando primeramente sus puntos en común y secundamente sus distinciones, este lenguaje fotográfico específico posee un carácter lúdicamente cuestionador y performativo que responde a una visión profunda, renovadora y lúdica en favor de la representación generizada de sus protagonistas.

2.1 Las bases formalistas de la estética de Pajuelo

Ante esta intención por complicar sus códigos visuales desde su propia estética, *Sin título* (1993) posee atributos formalistas en dos dimensiones constituyentes: la escena y las sujetos protagonistas. La escena en cuestión revela el cuidado premeditado de Pajuelo por las características formalistas que desea obtener en su registro de dos acciones simultáneas en los bastidores del concurso Miss Gay El Agustino 1993: la pose de la sujeto del lado derecho y la entrada aparentemente espontánea por parte de la coprotagonista del lado izquierdo. La línea vertical divisoria del medio de la habitación no solamente refleja que la toma es realizada en una esquina del espacio, sino que también permite una composición armónica: ambas están en un mismo primer plano y ocupan un espacio relativamente semejante, lo cual genera esa división compartida de pesos visuales. Este equilibrio espacial es reforzado por la complementariedad de las líneas diagonales en cada lado de la imagen, proyectadas por el cable eléctrico y el marco superior de la puerta. La atención de Pajuelo a las cualidades formales de

la escena de su imagen provoca una sensación de estabilidad que no es transgredida incluso por el movimiento congelado de una de sus coprotagonistas. De hecho, el encuadre horizontal elegido y con una premeditada organización de sus elementos facilita que tanto la pose como la acción del ingreso sean nucleares y cuenten con los mismos pesos visuales pese al contraste de estatismo y movimiento. Este interés por capturar ese momento preciso de complementariedad de acciones disímiles entre sí de una escena, en teoría, espontánea, a partir de una composición de estilo formalista permite identificar la influencia estética de la propuesta fotográfica paradigmática del “instante decisivo” de Cartier-Bresson.

La influencia de Cartier-Bresson tanto en Pajuelo como en generaciones de fotógrafxs aficionadxs a la fotografía social a lo largo del S. XX reside en su modelo estético que acuñó como “instante decisivo”. Habiendo iniciado con fotografías de escenas cotidianas de las ciudades europeas que visitaba para luego incursionar en el fotoperiodismo en la década de 1930 con la producción de fotorreportajes para varias revistas (Cookman 2016, 60–61),⁶⁴ Cartier-Bresson publica el fotolibro *The Decisive Moment* en 1952; esta publicación condensa cerca de veinte años de carrera y consolidó su reputación internacional dado el concepto fotográfico homónimo teorizado e ilustrado (Parr & Badger 2004, citados en Bair 2016, 149). El fotoperiodista francés denominó “instante decisivo” a aquella operación que involucraba simultáneamente lo racional, sentimental y la mirada de la persona fotógrafa para reconocer el máximo vigor del contenido y la riqueza visual de las experiencias fugitivas, efímeras y únicas de la realidad, para así fijarlas permanentemente mediante su lente (2003b, 223 & 225). Además de recoger las interpretaciones y reflexiones estéticas recibidas por la crítica de sus exposiciones individuales en la década de 1940 en el Museum of Modern Art (Bair 2016, 152–

⁶⁴ Desde la década de 1930 hasta la de 1970, trabajó como fotoperiodista para las siguientes publicaciones periódicas: *Vu*, *Ce Soir*, *Regards*, *Picture Post*, *Harper's Bazaar*, *Paris Match*, *Life*, entre otras (Cookman 2016, 60–61).

53),⁶⁵ su vasta experiencia como fotoperiodista también contribuyó en su formulación de pautas estéticas con fundamentos teóricos en principio para la fotografía periodística,⁶⁶ pero con repercusiones en la fotografía social. Es más, él mismo se autoidentificaba como fotoperiodista en lugar de artista, ya que, durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, las personas fotorreporteras o fotoperiodistas no necesitaban esa denominación para validar su trabajo (Morath 1982, citado en Cookman 2008, 62); su misma profesión les bastaba para su reconocimiento incluso en el circuito artístico.

En adición a las estéticas convencionales que marcaron la temprana fotografía con pretensiones artísticas, sea en el pictorialismo de fines del S. XIX o el modernismo formalista durante la primera mitad del S. XX, Cartier pasa a la historia de la fotografía por proponer un lenguaje, una ética y hasta filosofía para esa fotografía orientada al valor testimonial de las imágenes, aunque sin desatender sus atributos formales. En un periodo en que distintos grupos de personas fotógrafas estadounidenses y europeas creaban una estética modernista, Claude Cookman, especialista en periodismo y fotografía, argumenta que Cartier-Bresson define su propia visión y estética modernista desde el inicio de su carrera en la década de 1930 a través de su estilo paradigmático caracterizado por la simultaneidad de los siguientes criterios: temática sobre la condición humana, riguroso formalismo y orientación hacia la instantaneidad de los momentos registrados (2008, 61). Con una repercusión y expansión sin precedentes para la fotografía social, este tipo de temas, sensibilidad y estética influiría a lo largo del S. XX, excediendo cualquier clase de fronteras. Dicho modelo es recogido y explorado desde el temprano ejercicio fotográfico de un joven peruano a mediados de la década de 1980 en una de las zonas más precarizadas de la capital peruana.

⁶⁵ Para una mayor información más detallada sobre las críticas de las exposiciones individuales que presentó Cartier-Bresson antes de 1952, recomiendo consultar el estudio de Nadya Bair (2016).

⁶⁶ Acerca de la cambiante autoidentificación de Cartier-Bresson como fotoperiodista, sugiero consultar el artículo de Claude Cookman (2008).

Figura 13



Calle Cuauhtemoczin. Ciudad de México, Henri Cartier-Bresson, 1934, impresión en gelatina sobre plata, 23.4 x 34.6 cm, Fundación Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos.

Calle Cuauhtemoczin. Ciudad de México (1934) de Cartier-Bresson, imagen que posee un lenguaje formalista similar al de *Sin título* (1993) de Pajuelo, ilustra los criterios previamente señalados de este modelo estético pionero de la fotografía social. Como parte de una misión francesa geográfica encomendada por el Musée d'Ethnographie du Trocadero que terminó por no realizarse, Cartier-Bresson viaja a México en 1934. Contando con el respaldo financiero de su padre y dado el atractivo cultural de la capital mexicana, se quedó aproximadamente un año en el que estableció contacto con artistas y fotógrafos mexicanos y extranjeros,⁶⁷ además de fotografiar la cotidianidad urbana del submundo mexicano.

⁶⁷ Algunas de estas figuras son las siguientes: Ignacio Aguirre, pintor mexicano; Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo y cineasta mexicano, Langston Hughes, poeta estadounidense; y Paul Strand, Alfred Stieglitz y Edward Weston, representantes de la *straight photography* estadounidense (Bonafonte 2014, 9).

Calle Cuauhtemoczin. Ciudad de México es un registro de un par de trabajadoras sexuales que laboraban en la calle homónima al título de la imagen (Bonafonte 2014, 9). Además de la similitud de la escena de *Sin título* por fotografiar a sus dos protagonistas en el preciso instante en que una mira directamente al lente del fotógrafo y la otra cierra sus ojos al acercarse a la cámara de Cartier-Bresson, el lenguaje de ambas imágenes es también semejante: la línea divisoria del portón del establecimiento laboral de las dos trabajadoras sexuales retratadas facilita una composición armónica para cada lado protagonizado por una; es más, esta composición adquiere un carácter geométrico tanto por los dos marcos iguales desde donde sobresalen la parte superior del cuerpo de ambas como las líneas verticales del portón con su textura agrietada.

Este interés por un tratamiento formalista de sus imágenes reside en el desarrollo de una profunda cultura artística temprana antes de explorar con el medio fotográfico a partir de una serie de eventos que vivió durante las dos primeras décadas del S. XX: la presencia cercana de su tío pintor Louis Cartier-Bresson hasta 1914, su familiaridad temprana con el pintor Jacques-Emile Blanch, su lectura de los textos del historiador de arte Elie Faure, sus encuentros amicales con el surrealista André Breton y su formación como pintor en la escuela de arte privada de André Lhote (Fraisie 1997, 180–81); en suma, vivencias que cimentaron una sensibilidad atenta al modo de ver, crear y componer. Pese a una diferencia de casi sesenta años y de contextos sociales, una temática orientada a poblaciones socialmente marginadas, la espontaneidad de una acción registrada y una estética preocupada por los rasgos formales confluyen en el estilo de las fotografías de Cartier-Bresson y Pajuelo; ambos representan la vertiente formalista de la fotografía social.

Las poses de las protagonistas de *Sin título* (1993) también contribuyen a los códigos visuales formalistas de la imagen. A pesar de sus indumentarias y posiciones distintas, la semejanza en su estatura y en las texturas de sus cabelleras negras y faldas facilitan una armonía

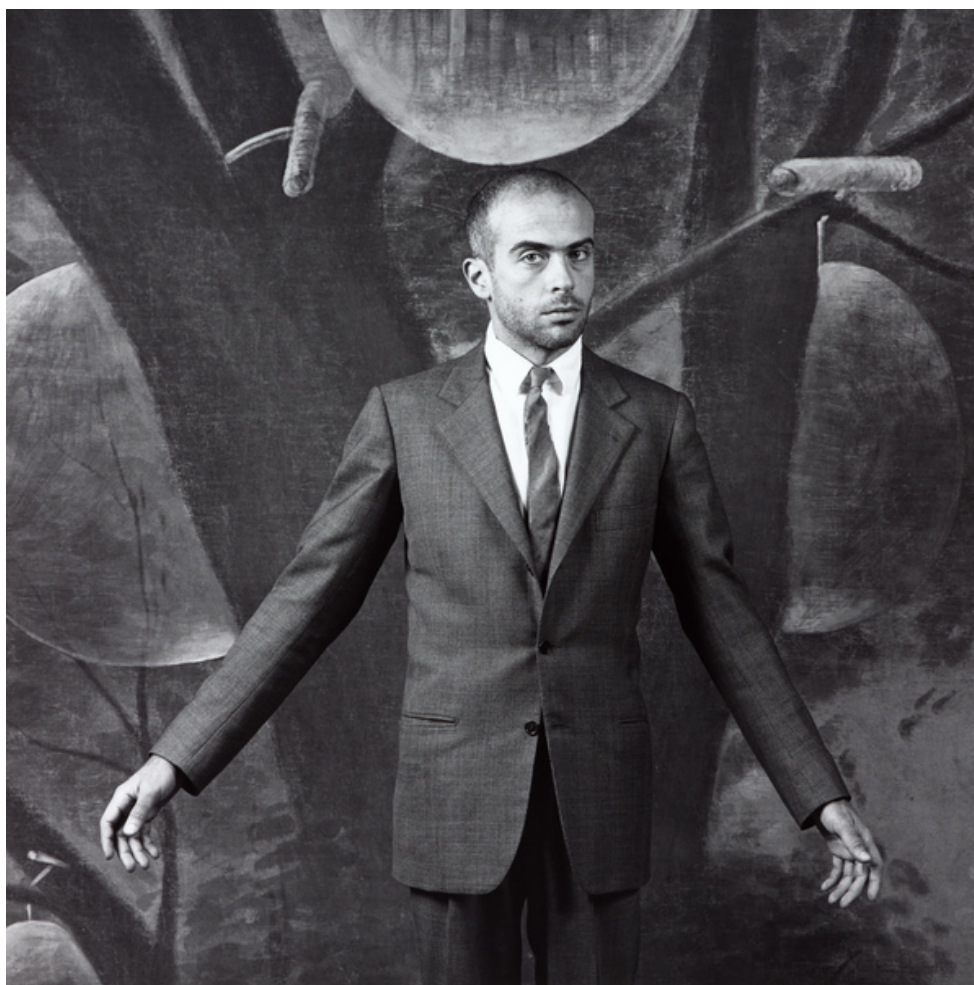
compositiva. Esta complementariedad visual entre las protagonistas es igualmente reforzada con su relación con el espacio; esto es posible debido a las líneas verticales proyectadas de sus posturas y las diagonales con la posición de sus brazos; incluso, la línea proyectada de la mirada de quien ingresa a la habitación refuerza esa dirección diagonal acorde a los dos marcos superiores que pueden visualizarse encima de su figura. Este tipo de atención a una representación geométrica de sus sujetos en relación con su entorno para reforzar esta impresión compositiva por parte de Pajuelo puede rastrearse en la estética fotográfica de una de las figuras cuyo trabajo conocía a mediados de la década de 1980: Robert Mapplethorpe.

Mientras Cartier-Bresson priorizó el componente humanista y noticioso en las imágenes representativas de su instante decisivo, el trabajo del fotógrafo estadounidense Mapplethorpe estaba más orientado a la retratística de figuras del ámbito artístico, cultural y del espectáculo. No obstante, las imágenes de ambos fotógrafos coinciden en la búsqueda de una estética formalista. Desde su adolescencia, Mapplethorpe se interesó por las fotografías no solamente como un medio a incorporar en sus *collages*, pinturas o dibujos experimentales, sino también por el tipo de emoción que le provocó el contemplar una fotografía de una revista erótica; impulsado por la búsqueda de esa emoción, se interesó en producir imágenes que incluso llegaron a ser hasta censuradas por lo explícito que retrataban al cuerpo humano (Maho 2017 120, 123 & 129).⁶⁸ La venta pública de una colección fotográfica personal que poseía Mapplethorpe por Sotheby Parke Bernet, casa de subasta neoyorquina especializada en obras artísticas, en 1982 revela un conjunto de piezas que habrían influenciado en los intereses estilísticos y estéticos de Mapplethorpe; algunas son las siguientes: un álbum fotográfico decimonónico titulado *The Male Form in Semi-Nude Condition*, el retrato modernista *Paul Roberson in "Emperor Jones"* (1933) por el fotógrafo Edward Steichen y las imágenes de

⁶⁸ Acerca de la controversia sobre algunas series y exposiciones de Mapplethorpe, recomiendo revisar el artículo de Judith Tannenbaum (2014).

jóvenes desnudos sicilianos en poses con referencias clásicas por el fotógrafo alemán pictorialista Wilhelm von Gloeden (1856–1931) (Weaver 1985, 43–44). Estas pertenencias personales del fotógrafo estadounidense revelan patrones de interés por una confluencia entre teatralidad y belleza que es aunada por su prioridad estética: la forma.

Figura 14



Francesco Clemente, Robert Mapplethorpe, 1985, impresión de gelatina en plata sobre papel, 37.4 x 37.3 cm, National Galleries, Edinburgh, Escocia.

Considerando su relación con sus modelos, Mapplethorpe realizó una declaración que puede reflejarse en sus códigos estéticos: “You can be in love with the form, not the rest” (1989, citado por Asen 1998, 53). Este enfoque por una estética formalista en sus fotografías posee incluso reminiscencias de la escultura grecolatina clásica, que se caracterizó por cómo la representación del cuerpo –masculino, sobre todo– se basaba por una equivalencia entre

forma y belleza. No solamente sus fotografías a esculturas de ese tipo o autorretratos con poses con referencias a las de tales piezas refuerzan esta influencia,⁶⁹ sino también el mismo efecto que buscaba conseguir en sus imágenes refleja el protagonismo de este tratamiento clasicista de la forma en su obra: “If I had been born one or two hundred years ago, I might have been a sculptor, but photography is a very quick way to see, to make sculpture” (1987, citado por Szegedy-Maszak 1991, 63). Así, la sensibilidad estética de Mapplethorpe orientada a un formalismo clasicista en su retratística le permitió a Pajuelo identificar cómo la representación de sus protagonistas podía contar con implicancias táctiles, sino también que sus sujetos podían ser figuras que formen parte y complementen la integridad de su tratamiento formalista geométrico de su estética.

Francesco Clemente (1985) es un retrato fotográfico realizado al pintor italiano homónimo por Mapplethorpe que ejemplifica una estética signada por un formalismo geométrico seguido por Pajuelo, aunque sin desatender un ideal en beneficio de las personas retratadas por ambos: la belleza de la forma, por ende, la belleza de la representación de sus protagonistas. Luego de un viaje formativo a Afganistán con su mentor Alighiero Boetti y varios viajes a India en la década de 1970 en parte por su desidia a la política de su país,⁷⁰ Clemente forja una serie de imaginarios, narrativas y conceptos artísticos reflejados en sus frescos, acuarelas y pinturas que lo conducirían a consolidarse dentro del estilo del retorno a la pintura como medio en sí misma durante la década de 1980, cuando alcanza un reconocimiento internacional y expone en diversas ciudades del mundo (Cullivan 2020, 3–4 & 9–11).⁷¹ Al estar en la ciudad de Nueva York durante ese periodo, conoce a una serie de figuras del circuito

⁶⁹ Sobre este tipo de imágenes e influencia, sugiero consultar el artículo de Andre Szegedy-Maszak (1991).

⁷⁰ Acerca de los convulsos años de protestas sociales, atentados y violencia terrorista en Italia durante la época de los “años de plomo” (1968–1988), sugiero consultar el libro *Anni di piombo* (2009) por Adalberto Baldoni & Sandro Provvionato.

⁷¹ Sugiero consultar la monografía de Renee Cullivan (2020), quien brinda detalles sobre las exposiciones en las que participó Clemente en las décadas de 1970 y 1980.

cultural y artístico; en ese ambiente, establece una amistad con Robert Mapplethorpe, quien lo fotografió en más de una ocasión, tal como en esta imagen de 1985.

Similarmente a *Sin título* de Pajuelo, el plano americano de este retrato resalta la correspondencia visual geométrica entre la figura del pintor y su entorno, que es su pintura *Son* (1984). No solamente las líneas diagonales proyectadas por la posición de sus brazos facilitan una semejanza con las ramas de los árboles de su pintura, sino que también las verticales de su terno y postura frontal se complementan con las del tronco gracias a la posición central que asume el pintor en esta composición de formato vertical. Además de esta correspondencia en líneas gracias a los brazos abiertos del retratado como una forma de saludo, que es un gesto común en el trabajo de Mapplethorpe (Weaver 1985, 43), las figuras circulares tanto de su cabeza como de la parte superior de su pintura complementan este tratamiento visual. Aunque el color en la fotografía de Mapplethorpe suma a una correspondencia entre las zonas oscuras y claras de su imagen y en Pajuelo funciona más bien como un contraste para reafirmar el peso visual de sus retratadas, la iluminación, las líneas y figuras de ambas fotografías refuerzan una semejanza estética formalista. Sin embargo, este lenguaje geométrico también posee otra finalidad considerando el género fotográfico preferido por Mapplethorpe: el retrato. En *Francesco Clemente*, la correspondencia formal entre sujeto y entorno, pintor y pintura permite una equivalencia de su retratado con la categoría de obra de arte: Clemente deviene en arte. Este tipo de representación es reforzado por el mismo ideal de Mapplethorpe sobre la forma como la belleza en sí misma. Por este motivo, sus modelos tienden a retratarse como ideales de belleza en un sentido contemplativo (Asen 1998, 52 & 55). En ese sentido, el eje estético formalista de sus fotografías sitúa a sus personas retratadas como una expresión máxima de belleza gracias a las poses geométricas con las que son fotografiadas. Estas implicancias por el tratamiento formalista de Mapplethorpe no son desatendidas por Pajuelo al retratar a sus personas de diversos segmentos sociales, tal como las de la diversidad sexogenérica.

2.2 Las distinciones performativas de la estética de Pajuelo

Pese a la influencia formalista de Cartier-Bresson y Mapplethorpe, *Sin título* (1993) busca complejizar sus códigos estéticos a partir de sus propios atributos formalistas geométricos reflejados en la representación de la acción y sujetos de su imagen. Esta búsqueda que le permite distanciarse de la integridad estética de sus referencias fotográficas es particularmente motivada por el lenguaje fotográfico performativo que Pajuelo emplea para representar la complejidad y disidencia identitaria de sus retratadas.

Frente a las pautas estéticas del instante decisivo, *Sin título* evidencia más bien el carácter artificial de la espontaneidad. Si bien esta imagen congela el movimiento de la coprotagonista del lado izquierdo al ingresar al espacio en el que se encuentra Pajuelo y la otra coprotagonista, el lenguaje de esta fotografía trasciende esta directriz estética, ya que elicitaba una reflexión sobre el mismo movimiento: el movimiento como pose.

Considerando que ambas concursantes poseen pesos visuales equivalentes, tanto la pose de la coprotagonista del lado izquierdo y el movimiento aparentemente espontáneo de la coprotagonista del lado derecho cuentan con la misma fuerza visual. Dada esta complementariedad, se refuerza la naturaleza ambigua del movimiento registrado: ¿pose o espontaneidad? Esto se debe a que Pajuelo juega con la simulación de un aparente retrato posado de la protagonista del lado derecho que es interrumpido por la acción de la concursante que acaba de ingresar. Sin embargo, la composición elegida no alude a un retrato tradicional, sino a un retrato posado conjunto del movimiento en sí mismo; es decir, el movimiento como pose. En lugar de plasmar una antítesis entre movimiento e inmovilidad o espontaneidad y pose de acuerdo a las acciones de sus retratadas, el lenguaje de Pajuelo resalta cómo el género del fotodocumentalismo social evidencia también una artificiosidad en lugar de una “naturalidad” esencialista de sus escenas; en otros términos, las escenas pueden ser actuadas, tal como lo ilustra Pajuelo con el elemento visual del movimiento. De esta forma, su lente no sigue

completamente la estética del instante preciso de Cartier-Bresson, sino que busca una ruptura de esta tradición al distanciarse de uno de sus pilares –la instantaneidad–, para más bien demostrar cómo, en tanto su rol como fotógrafo, no necesariamente está en la continua búsqueda de escenas ilustrativas de ese estilo, sino que posee la autoridad y la capacidad lúdica de crear y revelar sus naturalezas posadas e incluso artificiales.

Trascender el paradigma estilístico del instante decisivo permite que *Sin título* de Pajuelo no sea una imagen con una estética propiamente formalista geométrica, sino una performativa, puesto que parte de los cánones de los rasgos formalistas fotográficos para cuestionar los fundamentos de su propia naturaleza desde sus mismos componentes visuales. De esta manera, esta estética de Pajuelo no es meramente adaptativa, sino originalmente cuestionadora y lúdica por buscar estrategias visuales sutiles que le permitan distanciarse de códigos visuales predominantes en función de lograr retratos que evidencien las experiencias específicas de sus protagonistas mediante su propio lenguaje fotográfico.

Esta posibilidad visual adquiere incluso fuerza por su correspondencia con las personas retratadas, cuyas identidades y acciones involucran un juego maleable y artificial de la misma naturaleza del género.⁷² Judith Butler, teórica feminista y precursora de la denominada *queer theory*,⁷³ planteó que la aparente inteligibilidad de una identidad genérica está en realidad marcada por normas sociales que operan a través de la repetición de actos que cimientan la ilusión de un género fijamente constituido (2016, 282–83). En ese sentido, deconstruye la noción misma del género, en aras de demostrar no solamente la ausencia orgánica u ontológica en su constitución, sino también de sugerir otras existencias o vivencias posibles que revelen y evidencien esta maleabilidad del género más allá de las normas restrictivas orientadas a una ilusión binaria, preconfigurada y sólidamente fijada. En línea con estas experiencias lúdicas

⁷² El análisis de ese tipo de relaciones será ahondado en el tercer capítulo de la presente tesis.

⁷³ Para un mayor entendimiento sobre los orígenes, desarrollo e implicancias de esta corriente teórica, sugiero revisar la publicación *Queer Theory: An Introduction* (1997) por Annamarie Jagose.

sobre la identidad, presentación o expresión de género, las protagonistas de la fotografía de Pajuelo reflejan esas otras posibilidades genéricas de ser, actuar o vivir a través de un lenguaje que igualmente busca cuestionar y deconstruir cimientos paradigmáticos. Análogamente a la apertura de la escena, la fotografía de Pajuelo abre así lúdicamente otras posibilidades visuales –y hasta conceptuales– de repensar la fijación –o creación– del movimiento desde su propio lenguaje fotográfico y la representación de la identidad fluida de sus personas retratadas.

La estética performativa de *Sin título* permite así una renovación de los códigos visuales dominantes de la fotografía social en el Perú durante la segunda mitad del S. XX, cuyxs exponentes más bien habían adaptado los lineamientos del instante decisivo de Cartier-Bresson en sus correspondientes estilos.

Figura 15



Puesto ambulante de comida, Carlos “Chino” Domínguez, 1975.

Puesto ambulante de comida (1975) refleja esta tendencia al registrar una escena que formaba parte de la cotidianidad económica precarizada de aproximadamente 400,000

habitantes de Lima a fines de 1980. Usualmente se localizaban en áreas estratégicas donde podían encontrar potenciales clientes, sea tanto para quienes se dedicaban exclusivamente a este comercio como para quienes eventualmente realizaban el comercio ambulatorio o migraban a Lima desde áreas rurales para dedicarse a ello por cortos periodos (Osterling & Chávez 1979, 185 & 189–91). Sin embargo, su imagen no se concentra en la actividad comercial en sí misma, sino en la situación de vulnerabilidad de estos negocios ambulantes informales, reflejada en la niña durmiendo dentro de ese puesto ambulante habilitado para que la cobije. Además de la semejanza con el componente humanista del instante decisivo, también es similar por el tratamiento formalista en un momento aparentemente espontáneo en donde el encuadre de Domínguez captura la alineación entre una composición formal y la vulnerabilidad de esa escena cotidiana. La predominancia de las siluetas y líneas circulares de la imagen debido a la presencia de platos, recipientes, ollas, huevos, papas y los mismos orificios de este puesto ambulante no posee atributos meramente estéticos, sino también emocionales. De hecho, las emociones de las imágenes de Domínguez generalmente son convertidas en siluetas, líneas o volúmenes (Caldas 2016, 160); es decir, la forma posee un trasfondo emotivo. El hecho de que tanto la posición de tal infante como las herramientas e insumos del trabajo de su madre cuenten con las mismas siluetas facilita una equivalencia entre la dimensión laboral y maternal de su progenitora; es más, la fragilidad de la escena es reforzada por el contraste de las texturas suaves de las prendas y cabello de su hija con las duras y agrestes de su puesto de trabajo, que también funciona como una suerte de cuna. Así, esta fotografía de Domínguez ejemplifica la influencia de la estética del instante decisivo en el contexto peruano, además de exponer una vertiente de la fotografía social en donde Pajuelo busca más bien un grado de originalidad, aunque sin rechazar sus códigos visuales formalistas.

En contraste con la sincronía geométrica integral entre sus sujetos protagonistas y el espacio en la obra formalista de Mapplethorpe, los sujetos de *Sin título* más bien terminan

imponiéndose frente al espacio. Aunque a simple vista la fotografía de Pajuelo pareciera contar con dos centros de interés reflejados en sus protagonistas, el movimiento congelado de la asistente que acaba de ingresar no alcanza la misma fuerza visual que su compañera, cuyo vestido negro posibilita que la atención resida primariamente en su pose. Sin embargo, el mismo color de las indumentarias de ambas facilita que las dos sobresalgan en un espacio de bajo contraste cromático, caracterizado por una tonalidad mayoritaria de grises que oscilan desde lo más oscuro hasta lo más claro, y con la poca presencia de blancos o negros (Hedgecoe 1992, 136; 2001, 16). Ese tipo de tratamiento cromático también permite la acentuación de las texturas procedentes de sus figuras; lo oscuro de sus prendas que aprietan sus cuerpos feminizados y de sus frondosas cabelleras llega a sobreponerse a la claridad de la dura y agreste textura de las paredes del recinto.

Aunque *Sin título* presenta similitudes de la composición de las líneas de la imagen con el trabajo de Mapplethorpe a primera vista, trasciende su uniformidad geométrica formal. Las acciones de una modelo posando casi rozando la pared del fondo y de la otra concursante abriendo la puerta mientras apoya la muñeca de su mano en el otro lado del marco de la puerta refuerzan su interacción con el espacio; es decir, se produce *grosso modo* la impresión de una armonía compositiva general, que es evidentemente reforzada por la elección del bajo contraste del blanco y negro, que impide dramáticas diferencias. Así, *Sin título* no sigue completamente el formalismo geométrico de Mapplethorpe en la representación de sus sujetos, sino que más bien brinda esta impresión ilusoria para diferenciar visualmente su protagonismo; en otras palabras, el lenguaje de Pajuelo diluye sutilmente una armonía fotográfica aparentemente fija en aras de poner de relieve el protagonismo ambiguo de sus protagonistas: dentro y fuera de una armonía visual con su entorno.

Dada la particularidad identitaria de las personas protagonistas de *Sin título*, una interpretación en clave de género sostiene la dimensión conceptual de este lenguaje visual

performativo si se relaciona las texturas duras de la pared con lo masculino y las texturas suaves de las prendas de las protagonistas con lo femenino. Este tipo de asociación según ciertas normas convencionales sobre el género es fundamentado por la noción de tecnologías de género, acuñada por Teresa De Lauretis, teórica feminista y precursora de la denominada *queer theory*.⁷⁴ Su formulación considera que la construcción del género es atravesada por distintos discursos o tecnologías estructurales con suficiente presencia, hegemonía e influencia en la vida diaria de las personas para controlar, producir, promover e implantar distintas representaciones y significados del género, tal como las expresiones o medios de difusión de la cultura popular (De Lauretis 1987, 18). Es decir, “generizar” (*gendering*) ciertos elementos, espacios o prácticas responde a discursos y tecnologías presentes que reproducen y promueven determinados valores o atributos, por ejemplo, de la masculinidad o feminidad.

Dada la escena de *Sin título*, un par de tecnologías de género son tanto el ambiente de un concurso de belleza como la moda; ambas construyen y refuerzan ciertos valores de feminidad que buscan y aspiran sus concursantes, a pesar de que, fuera de estos espacios, esta búsqueda y expresión por la feminidad es estigmatizada y violentada.⁷⁵ De hecho, el lenguaje performativo de Pajuelo se alinea con el reconocimiento anhelado de la feminidad de sus participantes: su feminidad se sobrepone a la masculinidad del espacio, respetando y reforzando su mayor peso visual. Así, *Sin título* trasciende el tratamiento formalista geométrico en la pose de sus participantes en aras de sutilmente diferenciar y rescatar su expresión de género: lo frágil por lo agreste, lo femenino por lo masculino.

Aunque la influencia de Cartier-Bresson no es equivalente a la de Mapplethorpe en la fotografía peruana, la retratística caracterizada por un formalismo geométrico igualmente ha estado presente; *Hombre blanco* (ca. 1987–1990) por el artista visual Juan Enrique Bedoya

⁷⁴ Teresa De Lauretis acuñó la denominación de esta corriente teórica.

⁷⁵ En el siguiente capítulo, profundizaré esta contextualización para el caso peruano de la década de 1990.

ejemplifica esta tendencia. Aunque incursionó primero en el fotoperiodismo, posteriormente se caracterizó por una estética formalista en su exploración reflexiva por la experiencia urbana local, reflejada en sus retratos a personas y espacios de la cultura popular de la capital peruana (MATE 2017, 47); es más, esta exploración fue parte de la búsqueda general por novedosas formas y medios de representación que caracterizó a la fotografía peruana de la década de 1990 (Majluf 2006, 19–20).⁷⁶ En *Hombre blanco*, la forma geométrica deviene en la protagonista de este retrato a un bañista de edad avanzada de una playa limeña. No solamente la iluminación natural veraniega posibilita un carácter sobreexpuesto que armoniza la relación entre sujeto y espacio, sino también la composición. Al estar ubicado en el medio, la línea proyectada por el océano del fondo de la imagen divide horizontalmente en partes casi iguales el cuerpo del retratado. A su vez, la posición particular de sus brazos, al igual que el de una de las retratadas de *Sin título*, facilita que cada uno esté a la altura de un lado bifurcado de la extensa nube que ocupa la mitad del plano superior de la imagen.

De forma similar al trabajo de Mapplethorpe, *Hombre blanco* logra un retrato en donde sujeto y espacio son articulados bajo un tratamiento formalista geométrico que posibilita una complementariedad estética, pero en línea con una temática: la relación entre la infinitud del cielo, océano o de la arena con la vasta trayectoria etaria de su retratado, cuya sonrisa denota la complicidad con el lente de Bedoya. Pese a que Pajuelo sigue las bases del formalismo geométrico de Mapplethorpe, se distancia de su referente y del estilo de Bedoya al contar con un lenguaje performativo que más bien destaque sutilmente la disidencia genérica de sus retratadas en aras de no causar marcados contrastes que afecten *grosso modo* la impresión armónica general de su fotografía.

⁷⁶ Revisar la sección de la introducción acerca de este panorama fotográfico.

Figura 16



Hombre blanco, Juan Enrique Bedoya, serie *Retratos* (1987–1990), impresión en gelatina de plata sobre papel, 25 x 20 cm, Museo de Arte de Lima, Perú.

2.3 Conclusión del capítulo

En síntesis, el lenguaje fotográfico de *Sin título* (1993) se caracteriza por poseer cualidades formalistas y performativas en línea con la retratística que busca para capturar o encarnar la complejidad identitaria de sus protagonistas en torno al género. Por un lado, esta imagen demuestra la influencia formalista tanto de Cartier-Bresson como de Mapplethorpe. Siguiendo

las pautas estéticas y del instante decisivo del fotógrafo francés, la escena retratada en *Sin título* posee un tratamiento formalista compositivo en ese momento preciso de la simultaneidad de acciones de ambas protagonistas. Incluso, la manera en la que posan e interactúan con el espacio refleja ese formalismo geométrico característico de los retratos de Mapplethorpe. Sin embargo, los códigos visuales de *Sin título* no meramente replican, sino también trascienden sus propias bases referenciales en un nivel performativo.

La dimensión performativa de esta estética de Pajuelo posee connotaciones conceptuales ligadas a la dimensión sexogenérica de sus retratadas. A pesar de que conserva las bases formalistas de Cartier-Bresson y Mapplethorpe, su estética es complejizada por sus propios códigos visuales, pero manteniendo un retrato que legitime a sus protagonistas. Aunque no sigue completamente las pautas del paradigma del instante decisivo de Cartier-Bresson, la puesta de relieve sobre la artificiosidad de la espontaneidad fotográfica permite asociarse a una visión cuestionadora igualmente sobre el supuesto carácter ontológico del género: pose, artificio o *performance*. La impresión general de un formalismo geométrico al estilo de Mapplethorpe es también conservada, pero, en aras de distinguir la particularidad de la expresión y presentación de género de sus participantes, su lenguaje performativo sutilmente revela un protagonismo visual en favor de la feminidad de sus retratadas. Estas implicancias conceptuales y performativas de la estética de *Sin título* de Pajuelo revelan una estética fotográfica madura, compleja y experimental en línea con personas generalmente retratadas fuera de los medios fotográficos principales. En su acercamiento a las vivencias disidentes sexogenéricas de sus retratadas, Pajuelo irrumpe con una estética innovadora en la cultura fotográfica peruana transfemenina; de hecho, este es el eje del siguiente capítulo.

Capítulo 3

Revisualizando la experiencia transfemenina/travesti en *Homosexuales*

Siempre de noche, aunque con mucha luz. En sus paseos nocturnos por El Agustino u otras zonas de Lima de la década de 1990, Pajuelo no solamente se encuentra con una movida roquera subterránea limeña,⁷⁷ sino también con un grupo que, pese al estigma social, vuelve la noche como suya: las personas transfemeninas/travestis. Usando las calles de su ejercicio laboral como pasarelas, organizando certámenes para coronar a sus íconos locales de belleza o divirtiéndose tomando unas cervezas en uno de sus bares de preferencia, logran refugiarse en actividades compartidas entre ellas mientras son admiradas por testigos externos que alguna vez las condenaron a la luz del día. Ante esa algarabía irradiada por sus atuendos coloridos, sus largas cabelleras, sus tacones sonoros y sus risas vestidas de un eterno labial, Pajuelo activa su *flash* y dispara fascinado, sin detenerse, una y otra y otra vez. Conscientes o no de la presencia del fotógrafo, posan, bailan, juegan y coquetean sensualmente en un conjunto singular y sin precedentes de imágenes muy diferentes a las que ilustran las páginas de las secciones de espectáculo y crimen de los diarios sensacionalistas más vendidos del país, es decir, los principales medios de su representación fotográfica.

Pese a que el novedoso corpus de *Homosexuales* cuenta con alrededor de sesenta y siete imágenes, tres son las que principalmente han circulado en exposiciones y colecciones a nivel nacional e internacional;⁷⁸ el resto ha recibido aún una limitada vida pública.⁷⁹ De hecho, los otros trabajos con fotografías documentales sobre las experiencias transfemeninas/travestis

⁷⁷ Desde aproximadamente mediados de la década de 1980, la escena musical limeña atestiguó el crecimiento de una serie de bandas de *rock*, influenciados por la movida española y el *punk* anglosajón, que buscaban expresarse contra el conservadurismo social de la época y establecer un circuito musical alternativo, aunque sin marcar una agenda activista o postular una transformación social radical; grupos de jóvenes eran quienes sobre todo llenaban sus cada vez más multitudinarios conciertos (Bazo 2017, 52 & 96). Pajuelo fue parte de esa creciente masa de *fans*. De hecho, pasó sus años de juventud asistiendo y disfrutando de esos conciertos; incluso, estuvo involucrado en la organización de algunas ediciones del festival musical Agustirock (1989–1995) (Schenique 2024), además de contar con un proyecto fotográfico homónimo.

⁷⁸ Consultar la nota a pie de página N.º 13.

⁷⁹ Un conjunto de doce fotografías puede previsualizarse en el sitio web del archivo de Daniel Pajuelo: <https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/daniel-pajuelo/index.php/galeria/category/6-homosexuales.html>.

peruanas que se produjeron en esa misma época han seguido una dinámica de invisibilidad semejante: mientras *Transformismas* (1990–1991) por Flavia Gandolfo se mantuvo oculto durante aproximadamente 30 años por razones personales,⁸⁰ *La Virgen de la Puerta* (ca. 1993–1997) por Annie Bungeroth recién ha comenzado a divulgarse un poco más después de un lapso similar a la anterior producción.⁸¹ En contraste con la casi nula presencia de estos trabajos documentales en galerías o espacios de arte durante su contexto de producción, las páginas de la prensa peruana fueron la plataforma pública central para visualizar las imágenes de lo transfemenino/travesti (Campuzano 2008, 92). Dicha plataforma estableció los modos dominantes de visualizar lo transfemenino/travesti, caracterizados por un enfoque moralizante, criminalizante e hipersexualizante a finales del S. XX (Marreros 2022, 56–60; Montalvo 1997, 34–36). Frente a ese sesgo hegemónico de las visualidades transfemeninas/travestis, las escenas registradas en *Homosexuales*, junto a los trabajos de las otras fotógrafas, dan cuenta de una mirada contrahegemónica.

Para explicar esta tensión por la visualización de experiencias transfemeninas/travestis, recurro a las ideas y terminologías formuladas por Nicholas Mirzoeff, historiador del arte y teórico de la cultura visual, y John Berger, crítico de arte. En ese sentido, comprendo la noción de visualidad como aquella narrativa mental hegemónica y autoritaria sobre determinados grupos que llega a naturalizarse en el imaginario común (Mirzoeff 2017, 2–7). Para el caso de las experiencias transfemeninas/travestis peruanas durante el S. XX, precisamente el tipo de visualidad establecido como el hegemónico en el imaginario visual común ha sido producto de

⁸⁰ *Transformismas* no se exhibió hasta la primera exposición monográfica de Flavia Gandolfo, titulada *De un punto a otra* (2021), en el Museo de Arte de Lima. Esta ausencia se debe a dos motivos: intuitivos, no fue concebido como un proyecto artístico; y afectivos, ruptura con Jossie Tassi, quien fue una *drag queen* protagonista de la serie (López 2020, 22).

⁸¹ Además de ser analizado en el ensayo “Vulnerability” (2021) por la comisaria y antropóloga Elisa Fuenzalida, el libro *Museo Travesti del Perú* (2008) por el/la artista y activista travesti Giuseppe Campuzano fue uno de los primeros en reconocer su trabajo, ya que incluye tres fotografías de su serie: *Lorena* (1995), *Lorena en procesión* (1996) y *La Chunga con la Charapa* (1997); la primera y tercera fueron parte de la exposición en homenaje a Campuzano, titulada *Línea de vida* (2021), en el Museo de Arte de Lima. Todas las fotografías de su proyecto pueden consultarse en su sitio web: <https://www.anniebungeroth.com/la-virgen-de-la-puerta>.

las noticias, reportajes y crónicas que transmitía la prensa local, la cual tiende a reproducir ideologías dominantes antes que cuestionarlas, por lo que sus estrategias de representación giran en torno a la estereotipación (García León 2021, 41). Pero, ¿por qué sus lógicas de visualización se han basado principalmente en la criminalización, hipersexualización y espectacularización de sus existencias? Aunque Berger se enfoca en imágenes antes que visualidades, su teorización ofrece una respuesta a esa pregunta: estos regímenes visuales encarnan un modo (hegemónico) de ver las expresiones transfemeninas/travestis, cuya formación asimismo contempla la relación (compatible o incompatible) entre lo que se observa y quien observa (2007, 14–15), en otras palabras, entre tales expresiones y esa mirada periodística. Esta es descrita por López como machista, misógina y heteronormativa por sus códigos visuales imperantes en la cultura visual peruana a fines del S. XX (2019, 59). Por ese motivo, las experiencias transfemeninas/travestis han sido registradas, pensadas y visualizadas sistemáticamente según las ansiedades, intereses y exigencias que ese modo de mirar periodístico podría percibir y concebir.

No obstante, el modo de ver de Pajuelo en *Homosexuales* evidencia un giro visual y fotográfico, al igual que el modo de ver de Gandolfo y Bungeroth. No solamente se distancia de ese tipo de visualidades, sino que más bien las antagoniza, por lo que sus imágenes proponen una suerte de contravisualidades. Partiendo de una actitud solidaria y afectiva mutua con a quienes se observan, estas nuevas formas desafían directamente a las visualidades voyeristas e individualistas, con la finalidad de reconocer el derecho de una mirada autónoma en favor de una subjetividad política o colectiva (Mirzoeff 2017, 1–4; 24–26). Siguiendo este planteamiento, *Homosexuales* efectivamente tensiona las visualidades travestis/transfemeninas peruanas, para más bien reconocer a sus protagonistas como parte de una contralectura fotográfica, pero ¿cómo?, ¿mediante qué estrategias?, ¿empleando qué códigos visuales?

En este último capítulo, evidencio cómo Pajuelo subvierte lúdicamente estereotipos visuales dominantes al afirmar la individualidad de las expresiones genéricas de las personas protagonistas de *Homosexuales*. Esto se debe a que las estéticas criminalizante, hipersexualizante y espectacularizante en las visualidades transfemeninas/travestis peruanas son cuestionadas según el modo de ver y el lenguaje visual de Pajuelo; es decir, Pajuelo adopta ciertos códigos visuales de las tres estéticas mencionadas, pero los replantea, de tal manera que logra subvertirlas desde su propio lenguaje al capturar las poses e interacciones de las personas fotografiadas, tanto con su comunidad como con personas ajenas a esta.

3.1 Revisualizando una estética criminalizante

La mayoría de personas retratadas por Pajuelo en las imágenes aquí discutidas fueron trabajadoras sexuales callejeras. En un contexto conservador como el limeño, autoridades locales no solo no han ofrecido la infraestructura necesaria para que estas personas gocen de los derechos y recursos necesarios, sino que además han criminalizado sus vidas, volviéndolas precarias. La prensa a menudo repite esa mirada criminalizante que condena y reprime su identidad y expresión sexogenéricas disidentes. Frente a esta tendencia, *Homosexuales* renueva ese tipo de visualidad.

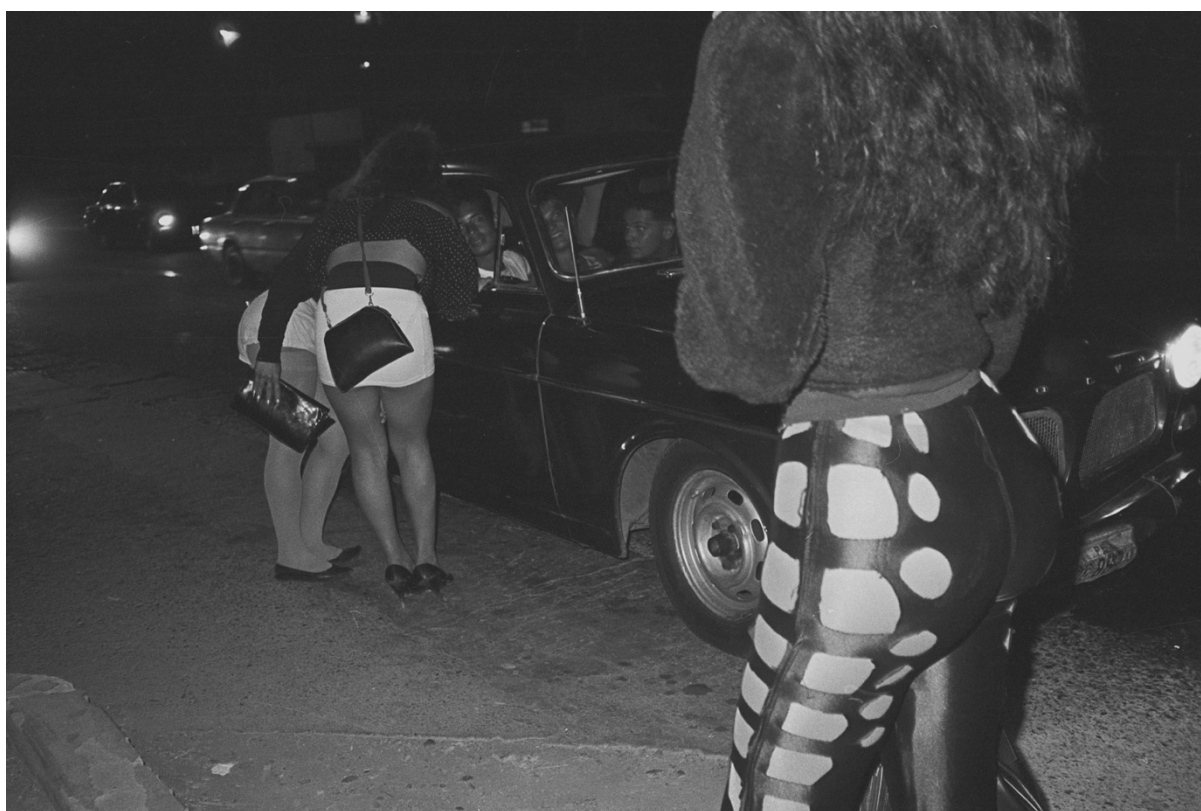
3.1.1 Reconfiguraciones visuales desde el anonimato

Los cláxones no paran. Las luces delanteras de los autos vienen como olas destellantes que enceguecen efímeramente la madrugada limeña para luego desaparecer en medio de la oscura Av. Pershing.⁸² En esa marea de autos, uno negro comienza a acercarse a la vereda derecha

⁸² Sitúo esta fotografía en esa zona residencial al oeste de la ciudad de Lima debido a las anotaciones que realiza Pajuelo en sus libretas personales, puesto que se refiere a una de sus imágenes como “Travestis Pershing”; incluso, realiza un gráfico muy simple bajo esa denominación, el cual presenta una similar composición a la fotografía *Ellos, los nocturnos*. A su vez, esa avenida era un punto que formaba parte del circuito de trabajo sexual de la diversidad sexogenérica en Lima durante la década de 1990, tal como lo evidencia la siguiente sentencia judicial: <https://susanacastaneda.pe/wp-content/uploads/2020/12/Exp-15-98-24-03-1999.pdf>.

hasta estacionarse. Pajuelo se percata y ellas también; Pajuelo se prepara y ellas también. Sin aparentemente superar los 30 años, son tres los jóvenes que son recibidos por las tres trabajadoras sexuales; dos se aproximan a la ventana del copiloto mientras una se erige a la altura del capó del vehículo que sigue con las luces encendidas. Pajuelo no desaprovecha la oportunidad: bajando ligeramente el nivel de su cámara, fotografía la cotidianidad laboral urbana de sus protagonistas con la luz dura de su *flash*.⁸³

Figura 17



Ellos, los nocturnos, Daniel Pajuelo, ca. 1990–1993, gelatinobromuro de plata sobre papel, 28.7 x 42.5 cm, Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, Madrid, España.

⁸³ En el sitio web del Reina Sofía, esta fotografía, que forma parte de su colección, es titulada *Prostitución en Lima* y fechada entre los años 1993 y 1998. Según su directora del Área de Colecciones, todos los datos de las fichas técnicas de las obras de Pajuelo han sido otorgados por miembros de su familia durante las gestiones por la adquisición de un conjunto de 15 copias de época del fotógrafo; es decir, la misma institución no fue la encargada de proponer esos datos tentativos (Peiró 2024). Sin embargo, mi investigación me permitió descubrir que esta fotografía fue titulada *Ellos, los nocturnos* por el mismo Pajuelo cuando la envió como parte del concurso “Instantánea Fotográfica” (1993), organizado por la revista *Caretas*, la Embajada de España en Perú y el ICI de Lima, en donde recibió un reconocimiento y hasta fue seleccionada para ser exhibida junto a otras imágenes del concurso en la galería Corriente Alterna entre junio y agosto de 1993 (“Y el ganador es...” 1993, 68).

Ellos, los nocturnos (ca. 1990–1993) legitima la imagen de las trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis en situación de calle mediante un replanteamiento de la estética del anonimato. Este rasgo visual que recoge *Ellos, los nocturnos* es parte de toda una tendencia del fotoperiodismo peruano por eliminar la dimensión subjetiva de las trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis. Al igual que las protagonistas de la fotografía de Pajuelo, las dos imágenes de la Fig. 18 borran las identidades de sus retratadas al fotografiarlas por detrás, como en la imagen superior, o también colocando una barra negra sobre su mirada, tal como en la imagen inferior. Si bien esta estrategia visual puede entenderse para respetar su privacidad y no visibilizar públicamente su ocupación como trabajadoras sexuales, el empleo sistemático de estos códigos perpetúa una visión hegemónica y condenatoria sobre su representación. Pese a contar con un encuadre que las coloca como las figuras con el mayor peso visual, la mirada termina siendo condenatoria contra su expresión de género y sus circunstancias laborales al retratarlas sin rostro. El negar individualidad en este tratamiento mediático sitúa a la misma diversidad sexogenérica como una transgresión al orden moral y jurídico de la sociedad, por lo que la supuesta corrupción de tales personas es comparable con la de otras actividades transgresoras, tal como los crímenes (Montalvo 1997, 33–36). En ese sentido, esta mirada las generaliza y criminaliza como un peligro social y moral que debe ser suprimido o borrado, tal como proponen los códigos visuales de la Fig. 18: anonimizar, ocultar y suprimir.

La principal característica de esta gramática visual que adopta la fotografía de Pajuelo es el ocultamiento de los rostros de sus protagonistas; en otras palabras, el anonimato o borrado de sus identidades individuales. El lente de Pajuelo registra a las tres trabajadoras de espaldas en pleno ejercicio de su oficio, por lo que no se distingue ninguno de sus rostros. Es más, la postura inclinada de las dos en segundo término y la elección de Pajuelo por un encuadre que recorte prácticamente la cabeza de la trabajadora en primer término complementan esa intención por ocultar sus rostros, por ende, sus identidades.

Figura 18



“Ganamos más que las prostitutas”, diario *Extra*, 1989, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, Perú.

Pese a ese contexto de representación mediática que borra la individualidad y al hecho de que *Ellos, los nocturnos* adopte parte de estas gramáticas visuales, su intención se aleja completamente de la mirada represora de la Fig. 18. Más bien, la sensibilidad de Pajuelo les otorga una sensación de autoridad a las protagonistas de su fotografía. En este plano conjunto general, el protagonismo de las trabajadoras reside visualmente en el espacio que ocupan en el encuadre: mientras la del primer término ocupa gran parte de la mitad izquierda de la imagen, las dos del segundo término se ubican en el lugar central de la otra mitad. Es más, el efecto de

este predominio espacial es reforzado por sus escalas sobredimensionadas. Gracias al punto de vista de Pajuelo, sus retratadas se erigen como figuras monumentales que se adueñan de la composición de *Ellos, los nocturnos* como si fuesen las dueñas de esa vía limeña muy transitada.

Ese mismo punto de vista asumido por Pajuelo permite que las líneas diagonales proyectadas por los vehículos no solamente se distingan, sino también queden subyugadas por el peso visual de las figuras de las protagonistas gracias a las líneas verticales y curvas de sus cuerpos femeninos. Este contraste que refuerza la autoridad visual de las trabajadoras transfemeninas/travestis de la imagen de Pajuelo es asimismo reforzado por la luz dura de su *flash*, ya que tanto los detalles cromáticos de sus pieles y prendas como las texturas suaves y sedosas de sus ceñidas vestimentas y frondosas cabelleras resaltan en medio de la oscura calle agreste y la maquinaria vehicular metálica. De esta manera, el anonimato de las protagonistas de *Ellos, los nocturnos* no vulnera sus identidades; más bien, Pajuelo resignifica este recurso visual condenatorio para situar a sus protagonistas como una colectividad de trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis que imponen diariamente la autoridad de su presencia. Pajuelo rescata esa otra dimensión que ofrece el ambivalente ejercicio del trabajo sexual para las personas transfemeninas: la validación y reafirmación de su identidad de género (Vidal-Ortiz 2014, 114 & 120). En contraste con esa visión mediática que más bien busca su supresión identitaria, Pajuelo fotografía y reconoce cómo su físico, belleza y femineidad, en suma su presentación de género, se apoderan de las madrugadas limeñas al poner de relieve, por ejemplo, cómo la mujer en primer plano posee más presencia.

Ellos, los nocturnos también subvierte la estética condenatoria del anonimato a partir de otra táctica: el reconocimiento de la agencia. La interacción entre el trío de muchachos del auto estacionado con las tres trabajadoras evidencia un tipo de negociación en torno al comercio en cuestión. A lo largo la segunda mitad del S. XX, esta actividad ha sido relegada

como la única opción forzosamente posible para muchas personas transfemeninas/travestis peruanas debido a la discriminación del mercado laboral, lo que reduce drásticamente sus oportunidades económicas (Campuzano 2013, 63; Salazar et al. 2010, 29–30). Pese a que esta realidad suscita que la relación entre trabajadoras sexuales y clientes pueda ser entendida en términos desiguales por el poder, y dominio económico, simbólico y generacional que ejercen los segundos (Cavagnoud 2014, 159–60), la fotografía de Pajuelo no refleja esta situación; más bien, la cuestiona. Frente al capital económico que ostentan los clientes tanto por su posible solvencia como por el vehículo que portan, la agencia de las trabajadoras se impone. Mientras los jóvenes aparecen reducidos y encapsulados en un medio plano corto desde el marco de la ventana del interior del auto, las protagonistas se adueñan no solamente del espacio al desplegar su presencia en plena calle abierta, sino también de los movimientos del encuadre como parte de su quehacer laboral; es decir, se resalta su agencia profesional. La trabajadora del primer término posa seductoramente frente a los jóvenes y sus compañeras inclinan sus cuerpos sobre la ventana del vehículo para conversar con sus potenciales clientes. La fotografía de Pajuelo así no captura una interacción donde los clientes son los que ejercen su poder económico sobre las trabajadoras transfemeninas/travestis, sino que estas negocian con sus cuerpos y sus poses como parte de una economía libidinal en la que ellas dirigen el tipo de acuerdo. Esta posibilidad de que el ejercicio sexual trascienda la opresión en aras de ofrecer resistencia e incluso agencia contra las estructurales barreras económicas (Vidal-Ortiz 2009, 99–103) es precisamente registrada en *Ellos, los nocturnos*, ya que el lente de Pajuelo opta por reconocer la agencia laboral de sus protagonistas a través de las modalidades y estrategias seductorales que despliegan para interactuar, negociar y decidir.

Figura 19



Sin título, Paz Errázuriz, 1981, serie *La manzana de Adán*, colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.

A diferencia de las otras obras documentales de la época, Pajuelo es uno de los pocos que registra a las personas transfemeninas/travestis peruanas en pleno ejercicio de su trabajo sexual callejero desde una visión distinta a la criminalizante. Esa particularidad de *Homosexuales* permite que se sitúe en una vertiente documental con un enfoque semejante en la región latinoamericana, aunque con sus respectivas diferencias. *Sin título* (1981) de Paz Errázuriz justamente registra la actividad laboral sexual de un grupo de personas de la diversidad sexogenérica durante la época de la dictadura de Pinochet en Chile (1973–1990). De hecho, esta fotografía comparte las estrategias analizadas en *Ellos, los nocturnos* por resaltar tanto la autoridad como la agencia laboral de sus protagonistas a través de un lenguaje similar: mismo plano conjunto, la misma cantidad de personajes y un efecto parecido con las escalas. No obstante, el contexto autoritario y dictatorial en que es producido el proyecto de Errázuriz permite comprender por qué registra a dos de sus protagonistas de manera frontal, a

plena luz del día y en la puerta de sus correspondientes viviendas. Esa búsqueda por lo íntimo, cotidiano y subjetivo en las vivencias de este grupo socialmente marginalizado evidencia una sensibilidad disidente contra un régimen exterminador que más bien exigía su exclusión de la vida diaria, pública y social;⁸⁴ en caso contrario, peligraba su existencia tanto visual como material. Aunque la fotografía de Errázuriz no es una apropiación de códigos visuales estigmatizantes como *Ellos, los nocturnos*, sí posee una mirada contrahegemónica que le permite revelar la forma disidente de poder que ostentan sus protagonistas, que no reside en una relación de imposición o dominio, sino en su propio estatus de supervivencia (Giunta 2021, 248).

Frente a la borradura de sus identidades por una cámara criminalizante, la estética amarillista del anonimato tiende a omitir otro aspecto que rescata precisamente *Ellos, los nocturnos*: el reconocimiento de un deseo negado. En la fotografía de Pajuelo, ninguna de las reacciones de los jóvenes con quienes interactúan las protagonistas connotan oprobio o repulsión; más bien, oscilan entre el aprecio y la admiración. Incluso, la correspondencia de las miradas por la cantidad de personas facilita este reconocimiento colectivo: mientras un cliente mira atentamente a las dos trabajadoras al lado del vehículo, los otros dos miran contemplativamente a la trabajadora en primer término del encuadre. Si bien Pajuelo captura esta posibilidad que brinda la plataforma del trabajo sexual a las personas transfemeninas/travestis de ejercer su sexualidad al contar, por ejemplo, con un mayor contacto con hombres que las reconocen como parte de su deseo (Salazar 2018, 410), *Ellos, los nocturnos* también refuerza ese reconocimiento gracias a su atención a una dimensión poco abordada: el vínculo clientelar. Esta relación forma parte de las reflexiones de la teórica y activista travesti argentina Marlene Wayar, quien afirma que, pese a la diversidad existente de

⁸⁴ Además de sus infames violaciones contra los derechos humanos a partir de torturas, ejecuciones y desapariciones durante aproximadamente 17 años, el régimen de Pinochet también se caracterizó por una marcada represión contra las personas de la diversidad sexogenérica. Para ahondar sobre este fenómeno, sugiero consultar la investigación *Diversidad sexual en dictadura militar (1973/1990)* (2019) por la politóloga Anna Desrues.

clientes, estos finalmente mantienen una relación especial con las travestis que les ha posibilitado subsistir; por ende, ningún cliente en sí llega a asesinarlas; los asesinos fingen ser clientes más bien (2021, 150–51). Resonando con esta lógica, la imagen de Pajuelo no muestra ninguna señal explícita de desagrado, sino la fascinación que suscitan sus protagonistas ante sus embelesados clientes. Con unas trayectorias de vida generalmente marcadas por la violencia sistemática diaria, la elevada vulneración de sus necesidades básicas, y un consumo recurrente de alcohol y drogas para afrontar las condiciones del trabajo sexual (No Tengo Miedo 2016, 102; Salazar et al. 2010, 21–22), las protagonistas de *Ellos, los nocturnos* no solamente reciben un efímero reconocimiento por sus clientes que no paran de admirarlas, sino también por el mismo lente de Pajuelo.

A lo largo de mi investigación, no pude identificar a las protagonistas de esta fotografía ni corroborar cómo Pajuelo llega a esa zona de un circuito comercial de trabajo sexual;⁸⁵ sin embargo, ese tipo de retrato dignificante de su presentación de género pudo haber estado motivado por la concepción en sí misma de *Homosexuales*. Con excepción de sus series en el bar La Cruz de Motupe, la realizada en el concurso Miss Gay El Agustino y las que forman parte de su proyecto *Virgen de la Puerta* (ca. 1993–1997) han sido posibles porque previamente personas de la comunidad en cuestión informaron a Pajuelo sobre tales eventos (Loayza 2024). Si bien es posible que Pajuelo haya sabido de ese tipo de actividad en la avenida mencionada también por la prensa, el hecho de que se haya enfocado en registrar un conjunto coherente de imágenes de experiencias transfemeninas/travestis durante el primer lustro de la década de 1990 gracias a los contactos conseguidos permite identificar una intención global por documentar las vivencias nocturnas de una comunidad sin intención alguna de condenar, criminalizar o suprimir sus expresiones genéricas.

⁸⁵ Durante aquellos años e incluso hasta la actualidad, la Av. Pershing no ha formado parte de un circuito musical *underground*, por lo que el registro de Pajuelo no pudo ser meramente esporádico, considerando los lugares nocturnos que frecuentaba. A su vez, la fecha demuestra que no coincidió con alguna comisión fotoperiodística, puesto que Pajuelo recién consigue su primer trabajo como fotorreportero en el diario *El Mundo* en 1994.

3.1.2 Reconfiguraciones visuales desde la humillación

Figura 20



Sin título, Daniel Pajuelo, ca. 1990–1997, película fotográfica Kodak 5063 TX, 35x30.5 cm,
 Archivo Daniel Pajuelo PUCP, Lima, Perú.

Aceptaron; como un descanso de su faena nocturna callejera,⁸⁶ ambas trabajadoras sexuales accedieron a ser fotografiadas por el lente de Pajuelo. Dejaron la vía donde trabajaban para buscar un espacio más íntimo; sin embargo, la complicidad entre fotógrafo y fotografiadas, quienes apenas se habían conocido esporádicamente hace unos momentos, fue tal que, apenas realizado el primer disparo, ambas no se detuvieron. Comenzaron a jugar entre ellas, para luego retornar su atención a la cámara y después a sus cuerpos. Manteniendo esa energía cada vez más sensual, ambas terminan sentadas sobre una escalera, pero sin interrumpir el contacto con sus cuerpos. Entre risas y coqueteos, la del vestido blanco, con la ayuda de su amiga,

⁸⁶ Debido a las pocas referencias del espacio de esta serie de imágenes, no he podido identificar el lugar exacto. Sin embargo, una posibilidad es que fuese en los alrededores de la Av. Pershing, aunque no descarto que sea otra zona conocida por ser parte de un circuito del trabajo sexual limeño de personas de la diversidad sexogenérica.

provocativamente comienza a descubrirse más hasta el punto en que, con la cabeza inclinada junto con la de su amiga riéndose, abre completamente sus piernas, de tal manera que adopta una postura como si entrase en la recta final de un trabajo de parto natural. Así, la mirada seducida de Pajuelo, la cual no ha parado de registrar toda esta secuencia, nos invita a presenciar el nacimiento fotográfico del sexo de una de sus protagonistas.

Sin título (ca. 1990–1997) desmantela las implicancias condenatorias del retrato de las trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis a través de una reelaboración visual de la estética de la humillación. También perpetuada hegemónicamente por la prensa amarillista, esta no busca suprimirlas como la estética del anonimato, sino desposeerlas de cualquier rasgo digno de su representación. Una muestra de esta tradición fotoperiodística es la Fig. 21. En la secuencia de tres imágenes, la redada policial contra personas que ejercen el trabajo sexual callejero incluye también a miembros de la diversidad sexogenérica. En esas circunstancias, estas imágenes son un registro desfavorecedor de la defensa y reacción de la persona protagonista, ya que, en todos los encuadres, la persona es agredida físicamente por la fuerza policial, además de ser expuesta con un rostro visiblemente enfurecido, registrado gracias a la luz dura del *flash*. A su vez, estas imágenes suman otro elemento para ridiculizar no solamente su accionar, sino también su propia individualidad: el despojo de su femineidad, representada por la peluca larga arrebatada de las dos primeras imágenes. De esta forma, esta secuencia fotográfica evidencia la violencia sistemática que ha caracterizado a las fuerzas del orden con sus batidas repentinas contra este segmento social, además de la perpetuada por la misma prensa que, bajo esta lógica represiva, resalta el supuesto carácter criminal de tales personas como si su propia disidencia identitaria fuese el motivo de una actitud delincuencia (Cavagnoud 2014, 158–59; García León 2021, 120). Tomando en cuenta estos discursos, la estética fotoperiodística de la Fig. 21 humilla la identidad y expresión sexodisidentes criminalizadas de la persona protagonista.

Figura 21



“Prostitutas y homosexuales”, revista *Gente*, 1978, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, Perú.

Si bien la fotografía de Pajuelo igualmente adopta los códigos del anonimato reflejados en los rostros cubiertos por los cabellos de las mismas protagonistas, el elemento distintivo de la estética de la humillación reside en el sexo masculino explícitamente descubierto por la trabajadora sexual del lado derecho del encuadre. El registro de sus genitales retoma esa intención de la mirada fotoperiodística condenatoria en busca de desestimar la identidad y expresión de género de las personas transfemeninas/travestis a partir de una aparente

incongruencia anatómica. Este tipo de humillación fotográfica puede ser entendida como transmisógina, una actitud discriminatoria contra las personas transfemeninas que se refleja en la sensacionalización, trivialización y ridiculización de sus femineidades a través de insultos, actos violentos y otros discursos condenatorios que deslegitiman sus propias identidades transfemeninas (Serano 2016, 14–15). En ese sentido, el énfasis en la genitalidad como una revelación de la supuesta discrepancia entre el género y el sexo de las protagonistas de la fotografía en cuestión es un recurso que incorpora Pajuelo de las visualidades condenatorias y transmisóginas contra las personas transfemeninas/travestis.

A pesar de que la fotografía de Pajuelo recurre a los elementos visuales de esta estética condenatoria, el efecto se distancia notoriamente de cualquier atisbo de humillación. De forma similar a *Ellos, los nocturnos*, esto es posible en parte por el carácter monumental otorgado a las trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis. Los cuerpos de ambas trabajadoras ocupan gran parte del encuadre; esto posibilita que sus escalas y proporciones refuerzan la presencia de sus cuerpos gracias igualmente al ángulo contrapicado que permite engrandecer sus apariencias. Al diferenciarse del espacio de texturas agrestes y un componente en clave baja por la suavidad de las texturas de sus pieles y prendas, y su registro ligeramente en clave alto por el *flash* de Pajuelo, ambas personas transfemeninas/travestis reclaman el lugar protagónico de la fotografía; es más, la gran predominancia de sus pieles descubiertas facilita un reconocimiento del carácter erótico de sus corporalidades transfemeninas/travestis. En ese sentido, esta imagen de Pajuelo se alinea con esas posibilidades recompensatorias, antes que punitivas, que ofrece el complejo espacio del ejercicio sexual para la negociación, transformación y estructuración de las identidades de este segmento social (Rev & Geist 2017, 125). Aunque han sido mediáticamente humilladas y ridiculizadas por ejercer esta profesión ante las pocas vías económicas a las cuales podían acceder, la fotografía de Pajuelo legitima la femineidad de sus identidades, expresiones y corporalidades; por ende, dignifica la

transfemineidad/travestidad de sus protagonistas incluso en una situación de trabajo sexual callejera.

Figura 22



La Chunga con la Charapa, Annie Bungeroth, 1997, serie *Virgen de la Puerta*, emulsión de gelatina de plata, 49.9x74.2 cm, colección privada de la fotógrafa.

Esa línea fotográfica reivindicativa de Pajuelo en favor de las personas transfemeninas/travestis frente a una estética de la humillación también se refleja en *La Chunga con la Charapa* (1997). Bungeroth no retrata el ejercicio laboral de trabajadoras sexuales; más bien, está interesada en registrar una actitud irreverente del cuerpo transfemenino/travesti en situaciones fatalistas.⁸⁷ A primera vista, la imagen podría ser percibida humillante para la persona retratada del lado derecho del encuadre. Con su débil cuerpo recostado sobre la cama y ocupando horizontalmente más de la mitad del encuadre, esta persona refleja los avances de

⁸⁷ Tanto Pajuelo como Bungeroth registran las actividades religiosas de esta comunidad de personas travestis del barrio de alto riesgo La Floral, ubicado en el distrito de La Victoria, colindante con el centro de Lima y el distrito de El Agustino. Como recuerda Loayza, Pajuelo es quien le comenta a Bungeroth sobre la existencia de este grupo: “Llama a su colega de TAFOS, Annie [Bungeroth]. Annie viene a esta comunidad [de personas travestis en La Floral] y se queda alucinada” (2024).

una infección que la debilita, adelgaza y gradualmente consume. Sin embargo, Bungeroth no busca una empatía tradicional con ese tipo de tragedias. El punto de interés de su fotografía es más bien su compañera, Chunga, que ocupa verticalmente gran parte del lado izquierdo del encuadre. Además de su escala, la mirada atenta de su compañera postrada, la devolución de su propia mirada y el movimiento coqueto mientras succiona un chupetín refuerzan su peso visual central. Si bien Bungeroth comparte ese tratamiento de Pajuelo por engrandecer las corporalidades de sus protagonistas transfemeninas/travestis, busca más bien capturar la naturalización de una irreverencia seductora frente al avance del VIH/SIDA, es decir, una resiliencia disidente precarizada, pero no minorizada ni inferiorizada; por ende, distante de cualquier tipo de humillación. Esa actitud registrada por Bungeroth es precisamente el reflejo de una compleja idiosincrasia que ha caracterizado a la comunidad en cuestión ante las numerosas muertes tempranas de sus compañeras: el cuidado comunitario presente e imprescindible, aunque sin caer en una visión devastadora ni lamentosa debido a la internalización de discursos moralizantes y condenatorios sobre la relación causal entre estilo de vida y VIH (Núñez-Curto 2019, 30–35, 38–39).

La fotografía de Pajuelo revela también otra estrategia visual que permite derogar los efectos de una estética de la humillación: la interacción colaborativa entre fotógrafo y personas fotografiadas. Gracias a su punto de vista, la corta distancia con sus retratadas refuerza esa cercanía que llega a transmitirse debido también a su propia actitud. No solamente es visible una cercanía entre las propias protagonistas por el movimiento conjunto de sus cuerpos rozándose y acariciándose hasta incluso parecer uno solo, tal como el efecto que logran sus cabellos entrelazados como si se tratase de una sola persona. Aunque sus miradas son cubiertas por sus cabellos, la sonrisa de la trabajadora del lado izquierdo refleja una complicidad con el fotógrafo. En ese sentido, su pose lúdica y sus movimientos orquestados se encuentran en correlación con las expectativas visuales de Pajuelo, que se traduce en un reconocimiento de

sus individualidades y corporalidades. Así, esta fotografía no se alinea con esa tradición documentalista del siglo XX que aborda la diversidad sexogenérica desde una mirada ridiculizante, rarificadora o irrespetuosa (Ribbat 2001, 35–36),⁸⁸ sino que empatiza con las vivencias de sus retratadas. Esto posibilita que no prime ninguna intención hipersexualizante ni humillante de sus subjetividades, puesto que la interacción entre Pajuelo y sus fotografiadas es una cómplice, lúdica y sobre todo respetuosa.

De manera semejante a la investigación realizada con *Ellos, los nocturnos*, tampoco pude identificar quiénes son las protagonistas de esta serie. Sin embargo, quiero destacar esa habilidad de Pajuelo por establecer rápidamente un lazo con sus personas retratadas aun así se hayan conocido apenas, tal como en esta fotografía. Considerando las otras series de *Homosexuales*, Pajuelo no se caracterizó por realizar un seguimiento continuo a determinadas personas;⁸⁹ más bien, sus cuatro series dan cuenta de distintas noches con diferentes personajes, por lo que las protagonistas de esta fotografía conocieron a Pajuelo en una noche en particular. Pese a la ausencia de un contacto previo, esta fotografía refleja una complicidad que, si bien pudo deberse a factores de índole personal dadas las circunstancias,⁹⁰ sobre todo se debe a la personalidad del fotógrafo.

Todas sus amistades que conoció durante su tiempo en El Agustino lo recuerdan como una persona carismática, encantadora, empática y muy amigable (Calderón 2024; De A Luca 2024; Méndez 2024; Schenique 2024; Villafuerte 2024), es decir, una persona con cualidades profesionales imprescindibles para el tipo de fotografía que realizaba, tal como sostiene la artista visual Cabellos: “Tenía eso que necesitas para acercarte a la gente. No todo el mundo

⁸⁸ El crítico cultural Christoph Ribbat se refiere a los trabajos documentales de Weegee, Lisette Model y Diane Arbus.

⁸⁹ Un seguimiento continuo puede reflejarse en su proyecto de largo aliento *Virgen de la Puerta* (ca. 1993–1997). Debido a que las festividades realizadas por esta comunidad de travestis de La Floral eran anuales, Pajuelo visitó más de una vez a este grupo, por lo que pueden identificarse a ciertas personas en varias escenas durante distintos periodos.

⁹⁰ Una cierta atracción pudo haber contribuido a una mayor confianza. Ello no hubiese sido extraño para Pajuelo, ya que Loayza recuerda que algunas personas travestis de El Agustino sí se fijaron mucho en Pajuelo (2024), lo cual contribuyó a que pudiera entrar fácilmente en sus círculos sociales.

tiene esa habilidad para acercarse a una persona y sobre todo usando una herramienta que a veces es tan grande. O sea, vale mucho la empatía y la forma como tú te relacionas con esas personas. Si no has desarrollado eso como tu visión del mundo, vas a tenerla muy difícil, sobre todo si quieres trabajar temas sociales, con las personas o con lo que vivimos” (2024). Esta fotografía es una muestra de esa capacidad de Pajuelo por congeniar con sus protagonistas hasta el punto de lograr tomas solamente posibles por un determinado nivel de confianza pese a la brevedad de su encuentro. Esta relación conseguida implica evidentemente la anulación de cualquier intención humillante. Como diría la fotógrafa Pastor, “era su personalidad, era su ser. Él tenía una manera de relacionarse con el ser humano muy particular. Eso creo permitía que los desconocidos aceptaran también a ese fotógrafo como parte de ese momento” (2024).

Si bien las estrategias visuales de esta imagen de Pajuelo contribuyen a desestabilizar los efectos condenatorios de la estética de la humillación, una táctica sobre todo responde directamente a esa intención: la reapropiación del mismo signo que histórica y mediáticamente ha sido el principal motivo de su humillación. Aunque el centro de interés recae en el vestido corto levantado de la trabajadora del lado derecho debido a la claridad y blancura de la prenda en contraste con las escalas de grises predominantes en el encuadre, la misma persona es quien revela el elemento anatómico más potente y explícito de la imagen, y, en general, de *Homosexuales*. Luego del vestido, la pose de ambas suscita una atención a sus brazos y piernas, cuyas líneas diagonales proyectadas son reforzadas por el contraste con las horizontales de las escaleras y las verticales de las rejas. De esta manera, las líneas de los brazos y las manos de las protagonistas conducen a los genitales expuestos de una de las trabajadoras, quien, en complicidad con Pajuelo, abre sus piernas y con sus dedos colabora en visibilizar su miembro viril. Si bien el revelamiento de una genitalidad masculina ha sido uno de los motivos principales de la perpetuación de numerosos crímenes de odio y brutales actos violentos contra las personas transfemeninas (Kidd & Witten 2008, 32–35), esta imagen no pretende

agresivamente exponer el sexo de su fotografiada contra su voluntad, sino que fotógrafo y fotografiadas cooperan en una interacción lúdica signada por el erotismo, el placer y la corporalidad transfemenina/travesti.

Empleando los términos del curador y escritor de fotografía Vince Aletti, la fotografía de Pajuelo posee un efecto fotográfico *queer* por su enfoque transgresor, excitante, audaz, complejo y sin remordimientos (2015, 27), pero sin omitir esa intimidad por el mismo hecho de que una de las trabajadoras decide descubrirse voluntariamente en su más íntima y explícita vulnerabilidad ante el lente de Pajuelo. Así, este signo de oprobio deviene en uno de placer, irreverencia, y, en cierta medida, de orgullo de la identidad, deseo y corporalidad disidente de ambas personas transfemeninas/travestis.

3.2 Revisualizando una estética hipersexualizante

Aunque pueda ser interpretada con una intención honorífica por su supuesta legitimación de la corporalidad transfemenina/travesti, la estética hipersexualizante más bien sitúa a tal grupo en una posición de subyugación ante una mirada hegemónica cisheterosexual, que manipula, fetichiza e instrumentaliza tales corporalidades como objetos según sus expectativas. Este tipo de estética llega a ser transversal en todas las experiencias transfemeninas/travestis. Su carácter estructural puede ser explicado por la teórica transgénero Julia Serano, quien sostiene que esta hipersexualización generalizada parte del mito de una transición física movilizada por conseguir la atención de hombres heterosexuales en lugar de ser percibida como un mecanismo empoderante para reforzar la transfemineidad sentida (2015, 257–59). Esta visión hipersexualizante es replanteada por Pajuelo, ya que no reproduce imágenes cuyos centros visuales sean zonas erógenas, tales como el busto o los genitales, en poses incómodas para sus protagonistas. Gracias a la complicidad con sus fotografiadas, consigue imágenes que reivindicán una sexualidad deseante antes que deseada, pues prioriza planos donde la

sensualidad de los cuerpos de sus sujetos suma como un complemento más de su representación como personajes que performan distintas complejidades de sus feminidades.

3.2.1 Reconfiguraciones visuales desde la intimidad del cuerpo

La música no se detiene en el bar La Cruz de Motupe:⁹¹ chicha, cumbia, salsa, de todo. Compitiendo contra la música, las carcajadas explotan y los golpes de las mesas de madera marcan el ritmo ameno del ambiente. Pajuelo es feliz: conversando, riendo y tomando con sus amigos Cachuca, músico; el “Chino” Pablo, dueño del bar; el mesero del lugar; y la pareja de una chica travesti conocida como Wata, aunque se volvía soltero cuando estaba solo.⁹² Pero, ese grupo de amigos no es el único: dos chicas travestis están en una mesa compartiendo unas cervezas mientras fumaban unos cigarrillos. Sean por sus prendas, largas cabelleras o por su misma expresión de género, suscitan el interés de Pajuelo y sus amigos hasta que, en un momento de la noche, ambos grupos se vuelven uno. De las bromas a las insinuaciones motivadas por la coquetería, el joven mesero se anima e invita a bailar a quien portaba un minivestido blanco con unos tacos negros y ostentaba una cabellera encrespada exorbitante.⁹³ El muchacho no para de sonreír mientras su compañera de baile se acomoda un poco el vestido para evitar que se suba y deje sus muslos mucho más visibles. Cuando están bailando frente a frente y con cierta distancia, la mirada del joven sigue detenidamente cómo Pajuelo con su cámara se aproxima, se coloca detrás de su compañera de baile, para luego agacharse y, sin

⁹¹ Este bar se ubicaba en la cuadra diez de la Av. Riva Agüero en el distrito de El Agustino. Según las personas entrevistadas que vivieron en esta zona al este de Lima, este lugar comenzó a funcionar aproximadamente entre finales de la década de 1980 e inicios de 1990 (De A Luca 2024; Romero 2024; Schenique 2024). Si bien actualmente el local funciona como una pequeña iglesia evangélica, no hay un consenso sobre cuándo dejó de funcionar el establecimiento como bar. Según recuerda Verushka Romero, ese lugar funcionó al menos hasta el 2008, año en que ella migró a Europa (2024).

⁹² Agradezco a Verushka Romero por ayudarme a identificar a la mayoría de personajes de esta escena (2024).

⁹³ Durante la investigación, no pude identificar la identidad de la protagonista.

perder el rastro de ese lente, los ilumina con su *flash* desde ese ángulo; el joven mesero no para de sonreír, pues está igualmente feliz.⁹⁴

Figura 23



Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe, Daniel Pajuelo, 1991, gelatinobromuro de plata sobre papel, 28.3 x 42.6 cm, Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, Madrid, España.

Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe (1991) demuestra cómo la estética hipersexualizante de las zonas íntimas del cuerpo transfemenino/travesti es replanteada con sus propios códigos visuales para complejizar y renovar la visión sobre estas corporalidades. Muestra de ello es la Fig. 24, que refleja ese énfasis hipersexualizante en torno a los senos de

⁹⁴ La situación de la divulgación de los datos de la ficha técnica de *Ellos, los nocturnos* ocurre también con esta fotografía. Según el sitio web del Reina Sofía, el título propuesto, por la familia de Pajuelo en realidad, es *Trans Virgen de la Puerta, Lima* y su año tentativo de realización es 1993. Sin embargo, un reportaje al fotógrafo en el suplemento dominical del diario *La República* por su primera exposición individual, *Fotosíntesis*, incluye una serie de imágenes que fueron parte de esa exhibición; entre ellas, se encuentra esta fotografía con la fecha y el título indicados por el mismo Pajuelo (Escribano 1996).

su protagonista. En un contexto en que la prensa peruana comenzó a abordar más temas vinculados a la sexualidad para capturar la atención de su audiencia luego de varios años de una censura a la libertad de expresión (1968–1980),⁹⁵ la hipersexualización de los cuerpos trans fue una representación común a inicios de la década de 1980 (Marreros 2022, 31–32 & 60). En esas circunstancias mediáticas, las gramáticas visuales y la temática de la Fig. 24 se alinean con ese tipo de expectativas, puesto que el centro de interés de la fotografía son los senos descubiertos de su protagonista, los cuales se sitúan en la parte central de su retrato, por lo que se tornan prominentes. Pese a que los ojos tienden a ocupar el mayor peso visual en los retratos, los senos de la protagonista de la Fig. 24 capturan la atención principal, puesto que su mirada se desvía del lente de la cámara; considerando también la sonrisa prácticamente forzada, el gesto facial de la protagonista no necesariamente transmite una sensación de agrado por el tipo de retrato que busca la persona fotógrafa. Es decir, la exposición que busca la persona fotógrafa reduce prácticamente la representación identitaria de tal persona a su transición física, hipersexualizada mediante la desnudez de sus senos como el elemento protagónico de su retrato.

Debido al encuadre elegido, el hecho de que Pajuelo situara la zona del trasero de la protagonista como el centro de interés de la imagen refuerza su cercanía con el lenguaje de una estética hipersexualizante. Es más, el efecto de esa escala sobredimensionada es posible por el ángulo contrapicado a una corta distancia que opta Pajuelo para registrar esa zona de su cuerpo. De esta forma, Pajuelo logra un primer plano del derrier de su protagonista, que no solamente se ubica en la parte central de la composición de su fotografía, sino que sus proporciones engrandecidas facilitan que ocupe gran parte del encuadre, por lo que cubre la mitad de la

⁹⁵ Durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en el Perú (1968–1980), la Junta Militar fue la encargada de dirigir el país, primeramente presidida por Juan Velasco Alvarado (1968–1975) y después por Francisco Morales Bermúdez (1975–1980). En ese contexto, no hubo propiamente una libertad de expresión periodística debido al control, regulación y censura de la prensa por parte de las fuerzas militares. Sobre este fenómeno, sugiero consultar los libros *Historia de la prensa peruana* (1991), *La prensa sensacionalista en el Perú* (2000) y *Velasco y la prensa* (2022) por el periodista Juan Gargurevich.

figura de su acompañante y parte del espacio del bar. En ese sentido, las nalgas de la protagonista se apoderan de la fotografía, es decir, de la mirada de Pajuelo.

Figura 24



“Concurso ‘Miss travesti’”, revista *Zeta*, 1980, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, Perú.

No obstante, el énfasis de Pajuelo en *Contrapicado*. *Bar La Cruz de Motupe* participa de a la vez que subvierte una estética hipersexualizante de las zonas íntimas del cuerpo de las personas transfemeninas/travestis, cuyo empleo ha sido predominante en la prensa amarillista peruana. Su imagen más bien enfatiza esa zona íntima de su protagonista para reconfigurar el

tipo de representación de las personas transfemeninas/travestis en función del reconocimiento de su femineidad. Si bien la zona del trasero ocupa el lugar central del encuadre, no es una parte descubierta ni desnuda como en la Fig. 24, sino más bien revestida por los pantis y la parte inferior del vestido blanco de la protagonista. Es más, el trasero en sí no es el centro de interés de la imagen; gracias al contraste cromático, el centro de interés es el vestido, cuya blancura en clave alta es reforzada por el *flash* empleado de Pajuelo; ese efecto lumínico resalta su importancia visual, es decir, una prenda socialmente percibida como femenina. En ese sentido, una impresión hipersexualizante es mitigada precisamente por ese cuerpo cubierto; más aún, es subyugada por la femineidad reflejada en su vestimenta. A su vez, la monumentalidad de la escala de la protagonista refuerza también su femineidad, puesto que las líneas curvas de su cuerpo se imponen a la rectitud de las líneas proyectadas por sus extremidades, la vestimenta del muchacho y la esquina del espacio del bar en cuestión.

Ese reconocimiento por Pajuelo permite también validar la expresión de una femineidad que tiende a ser un proceso largo y hasta doloroso para muchas personas transfemeninas peruanas. Pese a los inconvenientes, muchas continúan por alcanzar una modificación de la presentación de su género, posteriormente legitimada en el espacio público, particularmente en distintos lugares de socialización (Salazar 2018, 405–07), tal como el bar de la fotografía. Así, el interés de Pajuelo no recae en un trasero explícitamente descubierto ni en hipersexualizar a su modelo, sino en la femineidad que cubre y reviste la intimidad de su protagonista gracias a su vestido, pantis y ropa interior, es decir, todas prendas socialmente femeninas.

Esta atención en la femineidad de la protagonista en *Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe* antes que en su corporalidad con intenciones hipersexualizantes puede resultar sorprendente considerando las visualidades transfemeninas/travestis, pero no según lo que significaba este bar para tal comunidad. Aunque algunas personas recuerdan ese lugar como

uno sórdido, decadente, peligroso y de alto riesgo (Calderón 2024; De A Luca 2024; Schenique 2024), otras más bien como una simple cantina con música de todo tipo y a la cual preferiblemente se iba en grupo a tomar cerveza a buen precio (Méndez 2024; Villafuerte 2024). Pese a esa discrepancia, coinciden en el tipo de personas que asistían: “en ese bar, iban los choros, los policías de civil, las putas, las mujeres ‘achoradas’ y los travestis.⁹⁶ El mundo chicha emergente y fuerte iba a chupar ahí” (De A Luca 2024). Las personas transfemeninas/travestis no solamente frecuentaban La Cruz de Motupe porque su marginalidad social era equiparable a la de los otros grupos, sino también porque les ofrecía un tipo de validación: “En ese ambiente de libertad, estaban los travestis: amigos de la infancia y del barrio, y un montón de otros lugares. Eran travestis porque sí se travestían totalmente, con sus faldas. Era una zona libre” (De A Luca 2024). Este testimonio corrobora las posibilidades de libertad y reconocimiento que ofrecía este espacio para la expresión genérica de las personas travestis/transfemeninas, es decir, su femineidad. Como señala una asidua visitante de este espacio, este centro nocturno facilitaba una exposición positiva para las experiencias transfemeninas/travestis: “[Ir ahí] era más que todo para lucir: para lucir vestimenta, para lucir al marido, para lucir que estabas en buena posición, que eras aceptada y todas esas cosas” (Romero 2024). Como parte de esta aceptación, *Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe* enaltece la femineidad de su protagonista en lugar de fetichizarla o hipersexualizarla.

La fotografía de Pajuelo también pone de relieve otra dimensión que complejiza y signa a las corporalidades transfemeninas/travestis: la precariedad. Justamente el centro de la composición fotográfica es ocupado por la sección descosida del panty de la protagonista, lo cual denota su importancia en la representación de la retratada. Sin revelar la desnudez de la joven, la ruptura de su prenda adquiere un mayor peso visual por la pulcra vestimenta de su acompañante masculino; es más, ese contraste es reforzado por cómo la textura con efectos

⁹⁶ “Achorado” es un peruanismo que refiere a una actitud atrevida o insolente.

ásperos y agrietados del panty resalta por la tersura del vestido blanco, y lo liso del atuendo del joven. Así, se establece una relación de orden y desorden, suavidad y dureza, y solvencia y escasez entre el acompañante masculino y la joven protagonista, respectivamente. Ante la presentación modesta del joven con prendas según su talle y sin ninguna mancha o rasgadura, el atuendo de la protagonista la sitúa en una posición desventajosa según el capital económico que puede transmitir, lo que revela su situación precaria. Esto se refuerza por el tipo de establecimiento en donde se realiza esta fotografía, ya que al bar La Cruz de Motupe “la gente se iba a vacilar”, pero solo “los más bravos entraban ahí: la gente del bajo mundo, los *outsiders*” (Schenique 2024); en otras palabras, personas que, por sus condiciones sociales o económicas, eran marginalizadas. Aunque ello implique mitigar y hasta desestimar una intención hipersexualizante, la sensibilidad de Pajuelo no produce un efecto fatalista o trágico en su fotografía, sino uno resiliente. Gracias a los detalles que pueden percibirse por la luz dura del *flash*, el desgarramiento del panty no es nuevo, sino que las líneas cosidas de la zona inferior del desgarramiento indican un intento continuo por reparar la prenda, conservarla y lucirla más allá de un ámbito doméstico o privado. Esa actitud demuestra un grado de resiliencia frente a la precariedad que signa el descosido del panty como parte de una lucha constante de las personas transfemeninas/travestis por continuar disfrutando pese a las adversidades, sea por la violencia sufrida, la pobreza vivida, la precariedad de sus experiencias o la estigmatización de sus identidades en el contexto peruano (Cornejo 2014, 259–61). Incluso, el anonimato de la protagonista facilita esa sensación de colectividad compartida entre las personas transfemeninas/travestis frente a la hipersexualización y precariedad de sus cuerpos.

Además de la femineidad y precariedad que caracterizan la representación del cuerpo de la protagonista de la fotografía de Pajuelo, la dimensión espectacular de su figura contribuye igualmente a la desestabilización del lenguaje de la estética hipersexualizante. El efecto lumínico del *flash* de Pajuelo no solamente revela los detalles previamente mencionados sobre

el panty descosido, sino que también produce un efecto glamoroso en el cuerpo de la joven protagonista. Debido a las condiciones materiales del panty, la textura iluminada de la prenda posee una granulosidad destellante, como si fuese una noche estrellada reluciente o galaxia la que recorre sus piernas monumentales. Es más, el hecho de que ese efecto predomine en las piernas y en los muslos de la protagonista en vez de sus glúteos refuerza ese distanciamiento de una estética hipersexualizante de su persona. Esta impresión espectacular de su corporalidad evidencia cómo la escena espectacular que ha tendido a ser espacio de admiración para las personas transfemeninas/travestis puede trasladarse fácilmente a su cotidianeidad (Wayar 2021, 45–46), sea mediante sus poses, actuaciones, experiencias o, en este caso, su indumentaria; en otras palabras, lo ordinario de las vidas transfemeninas/travestis deviene en brillo y *glamour*. De hecho, esta sensación es complementada con la mirada del acompañante de la joven, quien mira atentamente el lente de Pajuelo, pero, en lugar de ser exclusivamente una mirada cómplice, la escena posibilita que sea una espectadora. Así, el cuerpo espectacularizado de la protagonista de *Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe* captura la atención de su acompañante y de Pajuelo, de tal manera que una aparente hipersexualización es más bien un registro espectacular de la espectacularidad misma de la protagonista.

Este mecanismo visual de sobreponer una impresión hipersexualizante por lo espectacular también lo consigue Gandolfo, quien captura la intimidad de personas transformistas en las noches de Lima a inicios de la década de 1990. En su fotografía, el cuerpo de la protagonista está desnudo de la cintura para arriba. Sin embargo, sus ojos cerrados, sus brazos inertes y su pose postrada no son indicadores de una hipersexualización de su imagen; el énfasis de Gandolfo reside en esa espectacularidad perenne incluso en los momentos de descanso antes de los *shows* de transformismo de sus protagonistas, semidesnudas o no. Dado el contexto de finales de la década de 1980 con la consolidación de un emergente circuito de *shows* limeños de *drag queens* a través de una estética femenina teatralizante,

espectacularizada y popular (López 2019, 62), el principal peso visual de su imagen recae en esa aura espectacular que signa la corporalidad de su protagonista esté o no sobre el escenario: el rostro maquillado de la transformista transgénero Coco Marusix, adornado con un collar en el cuello y acompañado de una serie de rulos que preparan su cabello para su siguiente *show*.

Figura 25



Sin título, Flavia Gandolfo, 1990–1991, serie *Transformismos*, impresión de gelatina de plata, 25 x 35.7 cm, Museo de Arte de Lima, Perú.

3.2.2 Reconfiguraciones visuales desde la intimidad de la pose

Antes de que se una su compañera, son solamente ella y Pajuelo.⁹⁷ Sin cruzar la calle, Pajuelo se posiciona delante suyo. Frente a frente, ella comienza a avanzar y Pajuelo a retroceder. No fue una caminata común, pues, ante la presencia de la cámara, la trabajadora sexual deviene en modelo: con su pequeño bolso colgando de su mano derecha y con un pequeño vestido blanco

⁹⁷ Ese orden de los sucesos se debe a la secuencia de imágenes que identifiqué al revisar esta serie en las planchas de contacto de *Homosexuales*.

que acentuaba su curvilínea figura, camina con actitud, sensualidad y determinación. En ese andar modelado y con la pierna derecha delante y su cabeza inclinada de perfil, Pajuelo se percata, reacciona y congela ese momento con su *flash*, potenciando así la blancura de su modelo en medio de la oscuridad. Ella sigue modelando.

Figura 26



Sin título, Daniel Pajuelo, ca. 1990–1997, película fotográfica Kodak 5063 TX, 35x30.5 cm, archivo Daniel Pajuelo PUCP, Lima, Perú.

Pajuelo consigue en *Sin título* (ca. 1990–1997) tensionar las gramáticas visuales de una estética hipersexualizante de la pose, con la finalidad de destacar la autonomía deseante de su

retratada. Esta estética se caracteriza por un vínculo desigual entre persona fotógrafa y personas fotografiadas, ya que la primera dirige, controla y sexualiza la pose de las segundas en función de satisfacer las expectativas hipersexualizantes de su mirada hegemónica. Ese tipo de sexualización que parece transmitir la fotografía de Pajuelo se enmarca en toda una tradición visual de hipersexualización de las personas transfemeninas/travestis, reflejada y divulgada en la prensa peruana amarillista, sean publicaciones sensacionalistas o evidentemente revistas pornográficas. La Fig. 27 ejemplifica ese tipo de códigos en torno a una pose forzada e incluso nada dignificante de la corporalidad de su protagonista. La luz dura del *flash* de la persona fotógrafa expone a la modelo transexual completamente desnuda, con las piernas abiertas y los brazos en su cintura; esa postura sexualizada que transgrede los límites del encuadre facilita que el lente de la cámara registre explícitamente sus senos y la zona de sus genitales. Sin embargo, la mirada desviada y el gesto facial que puede leerse como desinteresado revelan la poca o nula conformidad de la modelo con la presencia de la cámara o con la pose asumida, ya que prácticamente es registrada como un objeto listo a ser instrumentalizado (fotográficamente). En el contexto de un “boom pornográfico” que facilitó la circulación masiva de numerosas revistas con contenidos sexualmente explícitos durante los primeros años de la década de 1980 (Anicama 2019, 42–43) debido al retorno de las garantías legales para la libertad de expresión, ese tipo de contenidos reforzó una visión hipersexualizada de las vivencias de las personas transfemeninas/travestis. Incluso, el titular del reportaje de la Fig. 27 refuerza esa mirada sobre los cuerpos transfemeninos/travestis: “5 mil dólares por un ‘polvo’ con un transexual”; es decir, la postura forzada de su cuerpo como una mercancía de una economía libidinal.

El plano entero de la fotografía de Pajuelo permite visibilizar el cuerpo completo de la retratada, quien es registrada caminando sensualmente en una calle de la madrugada limeña. Su sugerente andar y su vestido recogido a la altura de sus senos son elementos que se alinean

con esa pose sexualizada que busca petrificar una mirada hipersexualizante. Es más, su ejercicio laboral como trabajadora sexual refuerza esa dimensión, puesto que la figura de la trabajadora sexual es la representación de mayor hipersexualización de las narrativas de las personas transfemeninas en los medios de comunicación y en el imaginario popular de la mayoría de poblaciones (Rev & Geist 2017, 115–16). De esta manera, esta imagen recoge ese tipo de lenguaje visual para el tipo de retrato de su protagonista, quien se acerca sigilosamente al lente de Pajuelo como si la estuviese esperando, presto a satisfacer esa aparente mirada hipersexualizante.

Figura 27



“5 mil dólares por un ‘polvo’ con un transexual”, revista *Zeta*, 1981, colección personal,

Lima, Perú.

No obstante, la intención principal de la fotografía de Pajuelo es el desmantelamiento de esos códigos visuales. Al elegir un encuadre entero en el que pueda vislumbrarse una sección de la calle, esta fotografía es un retrato ambientado que refuerza la representación identitaria ocupacional de su protagonista: una trabajadora sexual transfemenina que labora en las calles. Sin embargo, ese retrato dista de ser condenatorio, puesto que la ubicación de la trabajadora en la composición de la fotografía le otorga un carácter protagónico: la posición central en una división de tres tercios de formato vertical. Más aún, este protagonismo está vinculado con una legitimación de su femineidad, pues el centro de interés de la imagen reside en ese vestido blanco ceñido a su cuerpo que, con la pose asumida, acentúa las curvas de su figura. Gracias al *flash* de Pajuelo, el vestido blanco en clave alta contrasta notoriamente con la oscura escena, además de que su propia textura arrugada complementa su notoriedad frente a las texturas casi lisas de la acera y pista de la calle en la que transita la protagonista.

Complementando esta prenda central con el bolso y los tacones, la femineidad de la protagonista es resaltada como parte de su retrato, aunque la pose en sí suma una capa adicional a la complejidad semántica de la imagen: la legitimación de una femineidad que igualmente puede ser sensual. El movimiento de la protagonista acentúa la anchura de sus caderas, la estrechez de su cintura y el largo de sus piernas, pero sin caer en una sexualización o hipersexualización de su corporalidad, porque el grácil y delicado movimiento de sus manos mitiga un componente sexual en aras de reforzar una presentación sensual. De hecho, esa relación entre cuerpo transfemenino/travesti, sensualidad y también trabajo sexual fue identificada por la antropóloga Ana Gabriela Álvarez para el caso argentino, aunque el arco temporal y el de la fotografía posibilitan las similitudes: la vía pública como una plataforma idónea para la exhibición de un “cuerpo estilo jarrón”, alcanzado en parte gracias al uso de silicona a partir de mediados de la década de 1980, como parte de una actuación de género escénica, osada y prostibularia entre las trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis (2017,

61–62). Sea su cuerpo producto de siliconas, hormonas o prendas interiores que refuercen ese efecto “estilo jarrón” que menciona Álvarez, la pose de la protagonista de la fotografía de Pajuelo la sitúa en un ejercicio exhibitorio de la sensualidad de su femineidad en pleno ejercicio laboral y ante un lente que dignifica ese tipo de representación que busca la propia retratada.

Figura 28



Sin título, Flavia Gandolfo, 1990–1991, serie *Transformismos*, impresión de gelatina de plata,

35.7 x 25 cm, Museo de Arte de Lima, Perú.

De manera similar al retrato de la pose que realiza Pajuelo para tensionar esa mirada hipersexualizante hegemónica, Gandolfo también recurrió a retratos ambientados para capturar otras formas de visualizar la pose más allá de todo tipo de sexualización. Si bien ambas fotografías emplean el mismo plano, la imagen de Gandolfo se distingue porque no sitúa a su protagonista en un espacio laboral o público, sino más bien en la intimidad de su dormitorio. Con el rostro maquillado y manteniendo el atuendo de un *show*, la modelo posa mirando directamente al lente de Gandolfo y colocando sus dos manos en su pierna derecha entrecruzada en una composición fotográfica cuyas líneas, texturas y paleta cromática facilitan un retrato digno e íntimo de la bailarina transgénero. Esta intimidad no solamente se debe al espacio de su propia habitación en donde es retratada, sino también por los intereses e inspiraciones reflejadas en la pared de su cuarto que profundizan la representación de su personalidad. Ese lenguaje fotográfico que busca reconocer la complejidad identitaria de las personas transfemeninas subvierte cualquier código hipersexualizante que puede desprenderse de la pose sugerente de la modelo o de su indumentaria marcadamente ceñida a su cuerpo; más bien, Gandolfo retrata a una mujer transgénero peruana bella, sensual y de intereses musicales juveniles que no pierde su sentido del *glamour* aun estando en la comodidad de su habitación.

Otra estrategia que evidencia la fotografía de Pajuelo para la subversión de la estética de la hipersexualización contra la pose de las personas transfemeninas/travestis es la complicidad fotográfica en la búsqueda propia de una deseabilidad. Además de las convenciones fotográficas señaladas para este retrato ambientado dignificante, la interacción entre Pajuelo y su modelo igualmente ha contribuido al registro conseguido. Tanto por la composición como por el encuadre logrados, Pajuelo era consciente del tipo de fotografía que quería conseguir, pero su punto de vista no era suficiente para el resultado obtenido, por lo que su interacción, y hasta en cierta forma sugerencia de dirección, con la retratada refleja la complicidad entre ambos. Además de esa actitud que evidentemente anula la posibilidad de

una intención hipersexualizante o condenatoria, la pose también evidencia la capacidad de agencia o autonomía de su retratada en las decisiones sobre su representación. Es decir, la trabajadora sexual es consciente de qué impresión brinda su cuerpo, qué transmite al posar delicadamente sus manos, y qué tipo de efecto genera ante la cámara si voltea su cara de perfil mientras cierra sus ojos y no detiene su grácil andar casi modelado. Siendo consciente del tipo de pose sensual que fotografía Pajuelo, la aleja de una hipersexualización que la deshumaniza como sujeto para más bien acercarse a una deseabilidad erótica que puede ser empoderante en las circunstancias adecuadas (Serano 2016, 254), tal como busca esta imagen: la legitimación de su decisión en ser sensual en sus propios términos incluso estando en una situación de trabajo sexual callejero.

En el contexto en que esta fotografía fue realizada, no solamente la realidad de muchas personas transfemeninas/travestis las forzaba al trabajo sexual, sino que también era parte del imaginario (visual) común. Entre las décadas de 1980 y 1990, una persona de la diversidad sexogenérica con presentación femenina básicamente era, según Loayza, “puta o peluquera” (2024). Por ese motivo, la protagonista de esta imagen de Pajuelo ejemplifica la realidad de muchas como ellas. Sin embargo, el trabajo sexual en sí no implica un constreñimiento permanente a una posición hipersexualizante, puesto que su carácter ambivalente también les brinda la posibilidad de ejercer cierta agencia sobre su propio deseo o sensualidad. Como ha identificado el sociólogo Cavagnoud en su investigación sobre un grupo de personas travestis en Lima, su situación de trabajo sexual también les permite exteriorizar y reivindicar su sexualidad disidente, es decir, una forma de poder sobre sí mismas y cómo se presentan ante su entorno (2014, 166–68). Sin caer en una visión edulcorada de esta realidad que igualmente conlleva presiones económicas y forzosos estándares de belleza según las expectativas de un mercado prioritariamente masculino (Cavagnoud 2014, 168), las trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis han logrado subvertir esas aristas de opresión en aras de reclamar este

espacio como uno en que puedan expresarse como ellas quieran siquiera efímeramente. Frente a esa visión hipersexualizante, la protagonista de la fotografía de Pajuelo demuestra y exhibe cómo igualmente puede ser una sujeto deseante y sensual en lugar de un objeto sexual.

3.3 Revisualizando una estética espectacularizante

A diferencia de la intención condenatoria de las estéticas criminalizante y hipersexualizante acerca de la representación de personas transfemeninas/travestis, la estética espectacularizante ha brindado más bien una vía de reconocimiento de sus identidades y experiencias. De hecho, estas gramáticas visuales comenzaron a emplearse para el registro de los primeros *shows* de las *vedettes* transfemeninas/travestis de la década de 1970, para luego trasladarse a otros tipos de espectáculos teatrales o también ligados a la emergente escena del transformismo en Lima. En planos conjuntos o individuales, estas fotografías las sitúan en plenos actos o en retratos posados con su indumentaria característica. A pesar de esa posibilidad por validar sus vivencias desde su dimensión profesional, esa estética posee implicancias ambiguas, ya que sus códigos también pueden reforzar arquetipos o estereotipos que mitigan cualquier representación compleja, personal o íntima de las personas transfemeninas/travestis. En lugar de reproducir patrones de este tipo de visualidad, *Homosexuales* plantea otras formas más complejas. Lo espectacular trasciende profesiones, espacios y retratos para trasladarse a poses, movimientos y formas que dan cuenta de cómo lo espectacular en las protagonistas recae en una actitud y despliegue de sus individualidades, lo cual democratiza su posibilidad de ser representadas así.

3.3.1 Reconfiguraciones visuales desde la actuación

La gente sigue llegando al bar La Cruz de Motupe. En su ambiente principal, casi todas las mesas de madera están ocupadas por principalmente jóvenes disfrutando de sus cervezas bien heladas en ese espacio de cuadros religiosos sobre el decorado de rayas de las paredes, sillas

de paja y madera, y un conjunto lumínico de un fluorescente y algunas bombillas que iluminan tenuemente esas sonrisas estimuladas por el alcohol y la diversión. Pajuelo se percata de lo que sucederá apenas sonó esa canciónailable; Wata sabe que es su oportunidad para relucir cómo su enterizo se acomoda muy bien a sus movimientos.⁹⁸ Aprovechando el espacio vacío del medio, vuelve La Cruz de Motupe su escenario. Si bien algunas personas continúan en sus propias conversaciones por estar acostumbradas a esos tipos de espectáculos, otros grupos, como el que está de pie al fondo, la observan; es más, es hasta aplaudida por el muchacho casi a su costado que no para de admirarla. Consciente de la escena, Pajuelo se posiciona frente a Wata para fotografiar esa actuación como un recuerdo memorable de las tantas que se realizaron en La Cruz de Motupe. Wata deviene en la reina de esa noche.

Figura 29



Sin título, Daniel Pajuelo, ca. 1990–1996, película fotográfica Kodak 5063 TX, 35x30.5 cm,

Archivo Daniel Pajuelo PUCP, Lima, Perú.

⁹⁸ Agradezco a Verushka Romero (2014) por ayudarme a identificarla; según información actualizada, hoy está involucrada en el ámbito del estilismo.

Sin título (ca. 1990–1996) adopta una serie de elementos visuales de la estética espectacularizante sobre la actuación de su protagonista, aunque distanciándose de una representación arquetípica en aras de validar vivencias más lúdicas e íntimas antes que marcadas por una relación comercial. La estética empleada por Pajuelo se asemeja a la tradición fotoperiodística que justamente buscaba capturar esa admiración que generaban tales personas en sus *shows*. Como señala la antropóloga especializada en las femineidades trans Ximena Salazar, la percepción sobre la transexualidad en el Perú no solamente fue cimentada por las páginas policiales o los reportajes epidemiológicos, sino también por la prensa rosa que daba cuenta de sus espectáculos (Salazar 2018, 401). En ese tipo de coyuntura mediática, la imagen de la esquina inferior de la Fig. 30 ilustra ese énfasis en la actuación misma de tres personas transfemeninas en un establecimiento ambientado con un telón de fondo, músicos en el fondo de la imagen y un conjunto de luces en la parte superior; en suma, una puesta de escena profesional. Además del movimiento congelado de ese aparentemente número musical, el plano conjunto de la escena complementa una recepción amena hacia el *show* gracias al público sentado que observa atentamente la interpretación de las tres bailarinas de la diversidad sexogenérica.

Siguiendo en principio este lenguaje, la espectacularidad de la escena marca la relación entre la protagonista, las personas espectadoras y el espacio. Para comenzar, Wata se posiciona en el medio de la composición fotográfica justo debajo de la iluminación artificial del lugar, lo cual refuerza su protagonismo en un espacio prácticamente ambientado para ella incluso esté en un segundo término de la imagen. Es más, deviene en el centro de interés de la fotografía tanto por su ubicación como por su movimiento dancístico congelado por el lente de Pajuelo; es decir, el mayor peso visual de la imagen recae en su misma actuación. Además, el hecho de que Pajuelo haya elegido un plano conjunto permite que esa actuación sea reconocida por el público que la rodea, quienes, desde el fondo de la imagen o en primer término, la ven, aplauden

y hasta sonríen por la escena suscitada. En ese sentido, esta fotografía captura esa espectacularidad del brillo y la admiración por los *shows* amenos que son capaces de brindar las personas de la diversidad sexogenérica.

Figura 30



“Homosexualidad: entre el pecado y el delito”, semanario *La calle*, 1979, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, Perú.

Aunque esa estética espectacularizante permite sumar al reconocimiento de las actuaciones de personas transfemeninas/travestis, el lenguaje de la fotografía de Pajuelo

trasciende sus parámetros visuales en aras de proponer temáticas más cercanas a las vivencias de las personas transfemeninas/travestis, tal como un componente lúdico antes que comercial. Mientras el pequeño estrado de la Fig. 30 facilita una división entre actrices y público, la imagen de Pajuelo plantea una mayor horizontalidad, considerando que no hay ninguna separación física entre la bailarina y su audiencia. Esto se debe a que Pajuelo no registra en sí un espectáculo, sino cómo su protagonista espectaculariza el ambiente del bar La Cruz de Motupe. En ese sentido, la escena no está mediada por un intercambio económico entre público y actriz ni por una distinción jerárquica entre ambos; más bien, la escena evidencia una diversión colectiva mediada por el número de baile que ejecuta la protagonista de la imagen. Ese ambiente del bar refleja un entorno sin segregación, sean personas de la diversidad sexogenérica o no, donde quienes asistían básicamente buscaban momentos amenos entre amistades, tomando bebidas alcohólicas, escuchando la música de su preferencia y disfrutando los espectáculos que ofrecían gratuitamente las personas de la diversidad sexogenérica sin esperar una retribución económica, sino la admiración del público.

Esa relación horizontal entre público y persona de la diversidad sexogenérica brindando un espectáculo también la registra Gandolfo. En su imagen, congela el preciso instante de un número musical potente que interpreta la *drag queen* Jossie Tassi, justamente cuando lanza una patada al aire al ritmo de la música, reflejado tanto por el movimiento de su cuerpo como su expresión facial. De manera semejante a la fotografía de Pajuelo, la interacción con el público se realiza en un mismo nivel, puesto que los espejos del fondo de la imagen reflejan aproximadamente a una decena de personas, entre sentadas y paradas, contemplando el número de Tassi. No obstante, el ambiente no es el mismo que el del bar La Cruz de Motupe, puesto que, a diferencia de la espectacularización que suscita la protagonista de la imagen de Pajuelo, la escena de la imagen de Gandolfo es más bien un *show* en sí, que formaba parte de la movida naciente del transformismo en las noches de Lima de la década de 1990.

Figura 31



Sin título, Flavia Gandolfo, 1990–1991, serie *Transformismos*, impresión de gelatina de plata, 35.7 x 25 cm, Museo de Arte de Lima, Perú.

Pese a la disparidad de espacios, ambas fotografías registran un circuito posiblemente novedoso para la mirada pública, pero no para las personas de la diversidad sexogenérica: “la cultura del ambiente” en Lima. Esta es una construcción social en el imaginario de este segmento social que se refleja en espacios y establecimientos públicos en donde circulan

prácticas culturales, símbolos, interacciones y modelos referenciales inteligibles para las personas “del ambiente”; algunos de esos territorios son bares, canchas de vóley, discotecas o saunas (Montalvo 1997, 18; Motta 2001, 143–44).

De inicialmente circunscribirse a reuniones privadas para luego trasladarse gradualmente al espacio público, esta red proporciona el establecimiento de una comunidad capaz de reforzar el bienestar emocional, sentido de pertenencia (identitaria) y capital social (amistades, parejas y encuentros sexuales) de sus miembros (Tirado 2018, 72–74). Frente a la sistemática violencia ejercida contra la cotidianidad de sus miembros, el ambiente entonces proveía tanto un refugio comunitario como un *ethos* cultural de la diversidad sexogenérica: un “nosotrxs”. En ese circuito, el bar La Cruz de Motupe se posicionaba como un centro nocturno lugar frecuentado por personas de la diversidad sexogenérica; de hecho, era en parte conocido por ello entre las personas de El Agustino durante la década de 1990 (De A Luca 2024; Loayza 2024; Méndez 2024; Schenique 2024). La diversión que ofrecía ese espacio sin distinción para sus visitantes posibilitaba que muchas personas transfemeninas/travestis lo percibieran como un espacio seguro, tal como recuerda muy bien una exvisitante frecuente: “Para mí, era un lugar muy seguro. Para mí, era un lugar donde yo podía divertirme y explayarme [expresarme] como yo quisiera” (Romero 2024). Con esa seguridad, las personas transfemeninas/travestis que acudían a La Cruz de Motupe se divertían también con personas fuera de su propia comunidad, por lo que esa admiración e interés suscitaba que algunas, como Wata, transformaran efímeramente la dinámica social de un bar a la de un espectáculo, donde ellas reclamaban el protagonismo.

La fotografía de Pajuelo además tensiona otra dimensión arquetípica de la estética espectacularizante en torno a las actuaciones de personas transfemeninas/travestis a través de la precariedad del espacio. A diferencia de los espacios ambientados para un tipo de espectáculo a ofrecer y comercializar de la Fig. 30 y de la fotografía de Gandolfo, el encuadre

de la fotografía de Pajuelo revela el modesto espacio del bar en cuestión sin escenario ni luces profesionales. Es decir, Pajuelo registra un ambiente espectacularizado en un espacio poco común para ese tipo de escenas: un devenir *glamour* desde la precariedad. De manera semejante a la apropiación de espacios públicos que funcionaron como refugios de apoyo moral, reconocimiento social y satisfacción para las personas de la diversidad sexogenérica en el distrito de Miraflores y en la zona del Centro Histórico de Lima durante la década de 1970 (Tirado 2018, 74–78),⁹⁹ La Cruz de Motupe fue apropiado igualmente por las personas de la diversidad sexogenérica dadas las condiciones que les ofrecían: “era la zona liberada. [Incluso], venían de otros barrios. El espacio que se dio en esos tiempos era la zona liberada. No era un sitio de trans; era un sitio sórdido, donde iban maleantes, policías, putas que no iban a trabajar sino a disfrutar la noche. Nadie iba a prostituirse; iban a divertirse. Ese era el espacio, creo que esa era la esencia, sin proponérselos, del lugar. Era un espacio liberado, una válvula de escape donde nadie te condenaba ni jodía” (De A Luca 2024).

La precariedad del lugar reflejaba la marginalidad social que signaba a sus visitantes, sea por su edad, condición laboral, situación socioeconómica o expresión de género. De esta manera, esta fotografía trasciende la visión arquetípica de la estética espectacularizante enfocada en espacios profesionales o inclusive glamorosos; más bien, ese *glamour* de la escena se desprende de la misma actuación de su protagonista: espectaculariza el ambiente y vuelve glamoroso un espacio precario como una reivindicación de su marginalidad social.

⁹⁹ Si bien actualmente el distrito de Miraflores es una de las zonas con predisposiciones más inclusivas para una oferta variada de espectáculos por y hacia un público de la diversidad sexogenérica debido a que es uno de los puntos más concéntricos del turismo nacional, los testimonios reunidos en la tesis de Tirado revelan cómo desde la década de 1970 este distrito comienza desde ya a perfilarse como un espacio preferido para la realización de ese tipo de espectáculos.

Figura 32



Sin título, Annie Bungeroth, ca. 1993–1997, serie *Virgen de la Puerta*, emulsión de gelatina de plata, colección privada de la fotógrafa.

En línea con esa legitimación de una actuación transfemenina/travesti como parte de una complejización de la estética espectacularizante, la fotografía de Bungeroth comparte la sensibilidad de Pajuelo. En este plano conjunto general, Bungeroth registra la actuación de una persona de la diversidad sexogenérica en la vía pública del distrito limeño de La Victoria como parte de la procesión de la Virgen de la Puerta. Con una ligera baja velocidad de la obturación de su cámara, Bungeroth logra ese efecto visual del movimiento del vestido blanco de la protagonista, quien, por el tipo de vestimenta y posición de su mano con un pañuelo, parece bailar una danza típica del norte peruano: la marinera. Siendo su actuación el centro de interés de la imagen, el punto de vista de Bungeroth refuerza el reconocimiento suscitado gracias a un encuadre horizontal que permite visibilizar al numeroso grupo de personas que admira su hábil manejo con su vestimenta. Aunque la actuación de la protagonista se sitúa en la calle, la precariedad de la escena refuerza esa sensibilidad semejante a la de Pajuelo por distanciarse de

las escenas arquetípicas de una estética espectacularizante. En ese barrio conocido por ser “el fumadero de pasta básica más grande de Lima, la calle de las drogas baratas, de las cantinas de maricones y de la chatarra en descomposición” (Miranda 2008, 22) durante la década de 1990, las infraestructuras cercanas y la geografía urbana en un cerro no tan distante que se refleja al fondo de la imagen dan cuenta de una reconfiguración visual: el espacio de los brillos, la fantasía y el *glamour* no son imprescindibles para entretener, disfrutar y divertirse ante un público también admirador de ese tipo de espectáculos protagonizados por personas transfemeninas/travestis.

3.3.2 Reconfiguraciones visuales desde la recepción

El concurso para coronar a la siguiente Miss Gay El Agustino 1993 ya había empezado. Mientras las participantes modelan sobre el escenario ambientado en el cine ubicado a la altura de la cuadra seis de la Av. Riva Agüero,¹⁰⁰ la gente reacciona de manera sorprendida, maravillada y hasta envidiosa por las transformaciones glamorosas de sus conocidas, amigas y familiares; de hecho, la sala del cine está tan llena que incluso varias personas están de pie en la entrada del espacio principal. Después de haber realizado algunas fotografías en los bastidores y antes de que anuncien a la ganadora,¹⁰¹ Pajuelo, acompañado de su entonces amiga Haydée Loayza, cambia la dirección de su cámara: del escenario al público. Mientras la mayor parte del público está atenta a lo que ocurre sobre el estrado, un grupo de chicas con ceñidas prendas y cabelleras llamativas en la primera fila de asientos sí se dan cuenta.¹⁰² Después de enfocar y antes de congelar el momento, ellas ya estaban listas: un par de ellas curiosas por ese

¹⁰⁰ Actualmente el espacio del cine es sede de una pequeña galería comercial enfocada en la venta de celulares, laptops y otros dispositivos electrónicos semejantes.

¹⁰¹ Este orden de los sucesos también lo identifiqué cuando revisé esta serie en las planchas de contacto de *Homosexuales*.

¹⁰² A lo largo de la investigación, pregunté por la identidad de las retratadas a numerosas personas que vivieron en El Agustino durante esa época, pero ninguna recordaba exactamente los nombres de algunas. Más bien, creen que fallecieron, puesto que un número importante de personas transfemeninas/travestis murió durante esa misma década a causa del avance del VIH/SIDA (Romero 2024).

fotógrafo, y el otro par posando con las manos juntas y alzando una de sus piernas entrecruzadas. *Flash*.

Figura 33



Sin título, Daniel Pajuelo, 1993, película fotográfica Kodak 5063 TX, 35x30.5 cm, Archivo Daniel Pajuelo PUCP, Lima, Perú.

La renovación en la representación de las personas transfemeninas/travestis desde la sensibilidad de Pajuelo no solamente se concentra en sus actuaciones, sino también en su rol como espectadoras de un evento intracomunitario. De hecho, esta propuesta de Pajuelo es novedosa en las escenas ambientadas en eventos o contextos marcados por una espectacularidad. En la prensa peruana, lo más cercano a esa estética de la recepción es el registro de las personas transfemeninas/travestis en los bastidores de sus propios espectáculos. En la imagen de la esquina inferior de la Fig. 34, tres bailarinas con una postura de perfil sonríen directamente al lente de la cámara. Vestidas con pocas y diminutas prendas coloridas, este retrato colectivo, cuya composición simétrica es reforzada por la similitud de las poses y

de sus vestuarios, evidencia cómo, incluso fuera del escenario, sus protagonistas mantienen esa actitud profesional de modelar y posar frente a la cámara como si estuviesen brindando un *show*. Es más, las sonrisas de sus rostros refuerzan esa continuidad de una acción espectacular pese a encontrarse tras los bastidores. Si bien es una estética que legitima su ocupación profesional, además de su belleza y femineidad, no ofrece un grado de intimidad. Considerando el espacio en el que se encuentran, esta mirada fotográfica mediática no está interesada en profundizar en un aspecto más personal de sus vidas fuera del escenario; más bien, conserva una representación espectacularizada y superficial de sus identidades.

Figura 34



“Tres tristes tigresas”, revista *Caretas*, 1978, Biblioteca de CC.SS. de la PUCP, Lima, Perú.

Frente a esa tradición, *Sin título* (1993) documenta una vivencia novedosa en la representación de las personas transfemeninas/travestis a través de una complejización de las gramáticas visuales de la estética espectacularizante en ámbitos poco abordados por la mirada hegemónica de la prensa peruana. El lente de Pajuelo legitima la autoridad de sus retratadas mediante una distinción jerárquica. El encuadre elegido le permite registrar cómo un numeroso grupo de personas está atento al desarrollo del certamen Miss Gay El Agustino 1993. Sin embargo, las personas transfemeninas/travestis son las que resaltan no solamente por sus ceñidos atuendos o voluminosas cabelleras, sino también porque la composición fotográfica prioriza su lugar en el encuadre. Considerando la horizontalidad de la imagen, tales personas ocupan la zona central de la imagen; es más, el hecho de que únicamente ellas sean las únicas personas sentadas en primera fila refuerza ese protagonismo jerárquico en contraste con el otro grupo de personas sentadas en segunda fila o de pie en el fondo derecho de la imagen. Esa centralidad es complementada por el *flash* de Pajuelo, que permite retratar a las asistentes sentadas en primera fila en clave alta, además de resaltar las sedosas texturas de sus prendas en medio de la dureza transmitida por el espacio: paredes, bancas y suelo.

La misma escena del certamen de belleza permite comprender el porqué del lenguaje fotográfico de Pajuelo por enfatizar la autoridad de la representación de sus protagonistas transfemeninas/travestis. Como sostiene Marcia Ochoa para el caso de ese tipo de certámenes en Venezuela, estos concursos funcionan como una plataforma glamorosa que proporciona poder y autoridad a sus participantes, aun así sea por unos instantes (2014, 104–05). Dadas estas implicancias suscitadas por el tipo de evento registrado, el lenguaje de esta fotografía responde a esa dignificación de la autoridad de las personas transfemeninas/travestis, quienes finalmente son las protagonistas de los certámenes, estén o no el escenario. Así, la novedosa representación de las asistentes en cuestión refleja las variadas capas de una espectacularidad

que trasciende los espacios comunes de teatros y clubs al situarse en un modesto cine alquilado en una de las zonas con más dificultades socioeconómicas de Lima.

La autoridad de estas personas transfemeninas/travestis no solamente se debe a la sensibilidad de Pajuelo, sino también a su profesionalismo por haber gestionado de manera conjunta este certamen. De hecho, esta edición y otras más fueron organizadas por ellas mismas:¹⁰³ “Entre todas se unieron, entre todas se unieron... ¡Hubieron [*sic*] todos los travestis de esos tiempos!” (Romero 2024). Dada esa popularidad entre todas las personas de la comunidad, es probable que Pajuelo se haya enterado de ese concurso por las mismas personas con las que interactuaba en el bar La Cruz de Motupe, puesto que Loayza recuerda que Pajuelo se acerca donde ella para solicitarle su apoyo en acercarse a la comunidad antes de la realización del evento en setiembre de 1993:

Él me decía que estaba haciendo fotos, y lo del “Miss gay”, él ya lo tenía en la cabeza, ya lo venía siguiendo, pero no tenía contacto ni cómo llegar. Yo jugaba vóley y, entre mis amigos, había personas gay. Cuando Daniel me habló acerca de su interés de cubrir, le dije que le podía ayudar. A Daniel le brilló los ojos cuando le dije que podía acercarlo; entonces, quedamos encontrarnos para presentarlo, y así lo hicimos (2024).

El interés por parte de Pajuelo por el certamen no solamente le permitió producir los retratos que buscaba y que finalmente consiguió en esta serie, sino también darse cuenta de la organización de este evento en la comunidad: “La directiva que llevaba eso eran varias personas. Ahí yo tenía una amiga y con ella conversábamos. Nos dijo: ‘Mira, la peluquera de arriba de[l paradero] “La Clínica” es una de las organizadoras’. Fuimos donde ella, y le decían a esa chica “Caballo loco” por cómo se ataba la cola del pelo larguísimo. Así, fuimos conociendo primero lo que era la organización” (Loayza 2024). Este recorrido previo al concurso en espacios comunes de la cultura del ambiente local, tal como las peluquerías o los

¹⁰³ Durante la investigación, no pude identificar cuántas ediciones de ese certamen se habían realizado. Sin embargo, esta edición no fue la primera (Loayza 2024) y, de hecho, algunas posteriores se organizaron en otras zonas, tal como en Barrios Altos (Romero 2024), aunque no podría afirmar si con la misma denominación (“Miss Gay El Agustino”).

juegos de vóleybol, demuestra que este no era un evento improvisado ni que había surgido espontáneamente, sino más bien que contaba con un comité especializado que se encargó evidentemente de la logística, convocatoria, el jurado y los reconocimientos a alcanzar. En suma, un evento que ejemplifica el profesionalismo de sus organizadoras y, por ende, esa autoridad meritoriamente reconocida por Pajuelo.

La fotografía de Pajuelo también extiende los parámetros visuales de una estética espectacularizante de la recepción para registrar un novedoso vínculo intracomunitario entre las personas transfemeninas/travestis. Dado que el enfoque de Pajuelo es registrar a las personas asistentes en esta imagen, su atención hacia quienes concursan se refleja en el patrón visual de las líneas del encuadre. La mirada contemplativa del conjunto de personas que se ubica en el primer y tercer tercio de la composición de la fotografía proyecta una serie de líneas diagonales con dirección al lado derecho fuera del encuadre, donde se encuentra el escenario en que se realiza el concurso. Además, resulta llamativo que, en ese grupo de gente, se encuentren personas de la diversidad sexogenérica. Es decir, Pajuelo captura la recepción por la espectacularidad de un certamen protagonizado por personas de la diversidad sexogenérica, pero con la intención de ser visto, admirado y reconocido por personas de su propia comunidad.

La recepción del concurso entonces refuerza esa relación intracomunitaria mediante una actividad recreativa y cultural propia de este grupo social, y que no solamente legitima la femineidad, belleza y carisma de sus concursantes ante la sistemática violencia y humillación fuera de este espacio (Bello 2020, 132–33), sino también de su audiencia diversa. Esto se debe a que ese tipo de concursos tiende a resaltar los valores, conceptos y comportamientos en torno a un sentido compartido por un grupo sobre sí mismo en términos de moral, género o espacio geográfico (Cohen, Wilk y Stoeltje 1996, citados por Ochoa 2014, 108). En ese sentido, esta fotografía evidencia cómo la recepción atenta de las personas transfemeninas/travestis está

asociada a un reconocimiento por el tipo de idiosincrasia y estándares compartidos por sus compañeras concursantes: de ellas para ellas.

Además de la organización y realización del concurso, este vínculo intracomunitario que captura Pajuelo puede entenderse considerando el contexto sociodemográfico de la diversidad sexogenérica en El Agustino. Habiendo vivido en el distrito desde 1960 hasta el 2008, Verushka Romero recuerda que, después de 1978,¹⁰⁴ comienza a identificar una cultura del ambiente en el distrito: “Después de la remodelación, ahí fue donde comenzamos a frecuentar los campeonatos de vóley. Ahí fui conociendo a una, a otra, otra, otra... Era bonito. Te lo juro que, pienso, que, en El Agustino, llegamos a haber como 50 o tal vez más maripositas que nos juntábamos siempre ahí en las calles cuando recién estaban en plena remodelación, que fue en el [año] 78, 80” (2024).¹⁰⁵ El panorama descrito por Romero evidencia tanto una visibilidad pública gradual de las personas de la diversidad sexogenérica en El Agustino a finales de la década de 1970 como una comunidad emergente; es decir, el establecimiento de lazos, prácticas y códigos que les permita constituirse como un grupo relativamente cohesionado según su disidencia sexogenérica. Es más, esta cultura del ambiente en El Agustino fue potenciada por el hecho de que existía todo un barrio ocupado por estas personas: “Había una comunidad que alquilaba habitaciones y vivía ahí. El barrio era ‘La granada’. Era toda una manzana y una comunidad: se apoyaban entre ellas” (Loayza 2024).

Romero recuerda que ese barrio se constituyó porque “ahí venían a vivir las travestis que se prostituían, las que venían de provincia. Y, como les era rentable a las personas que vivían ahí, les alquilaban cuartos. ¡Eran muy apreciados, muy entendidos, muy queridos por

¹⁰⁴ En esa época, las dinámicas comunitarias del distrito se transforman debido a un proceso de remodelación urbana, caracterizada tanto por la urbanización de distintas zonas como por el fomento de una política vecinal. Sobre este proceso, sugiero consultar el segundo capítulo de la investigación *Ciudadanía democrática y política local en El Agustino (1947–2002). Memoria histórica de sus organizaciones sociales* (2020).

¹⁰⁵ Mariposita es un término afectivo que emplea Romero para referirse a las personas de la diversidad sexogenérica con una presentación o expresiones femeninas.

las personas que les alquilaban la casa!” (2024).¹⁰⁶ Desde 1978 y hasta la época en que se realizó el concurso, las personas de la diversidad sexogenérica definitivamente encontraron en El Agustino una comunidad que les ofrecía espacios seguros de socialización y eventos recreativos que garantizaban un reconocimiento, tanto intracomunitario como externo, de su propia disidencia. Parte de esta memoria es justamente conservada en la fotografía de Pajuelo.

Figura 35



Desfile de triunfadoras, Agustín Martínez Castro, 1988, serie *Noches de reina en el Spartacus*, ca. 1985–1988.

Aunque Gandolfo o Bungereoth no registran una escena semejante, la sensibilidad de Pajuelo le permite alinearse a una mirada regional que buscaba justamente distanciarse de las visualidades transfemeninas/travestis para proponer más bien contravisualidades. Desde ese enfoque, *Desfile de triunfadoras* (1988) del mexicano Agustín Martínez Castro comparte con la fotografía de Pajuelo los atributos jerárquicos e intracomunitarios en beneficio de sus

¹⁰⁶ Romero emplea los marcadores gramaticales masculinos y femeninos sin distinción para referirse a personas de su comunidad.

protagonistas. Este plano conjunto solo incluye a personas de la diversidad sexogenérica; tres de ellas, sentadas juntas en una mesa, observan detenidamente a una participante de un concurso local desfilando por la pasarela del escenario. Esa distinción de lugares facilita una jerarquía visual en línea con un sentido de mayor autoridad; no obstante, los peinados, los maquillajes, los vestidos y las actitudes de las personas sentadas mitigan esa jerarquía, puesto que, de pie y sobre el escenario, tranquilamente podrían contar con el mismo estatus de su compañera.

Esta potencial horizontalidad es reforzada el mismo carácter comunitario que ofrecía este espacio sobre todo para las personas transfemeninas: ubicado en una zona periférica de la Ciudad de México en una época en que todavía era considerada peligrosa por la precariedad de la geografía urbana,¹⁰⁷ este centro nocturno, Spartacus, funcionó como un refugio de artistas y clientela de personas transfemeninas que encontraron un soporte emocional, económico y comunitario en este ambiente del espectáculo local (Roy-Pinot 2022). A pesar de que la recepción de *Desfile de triunfadoras* se sitúa en un club dirigido principalmente para las personas de la diversidad sexogenérica, esta imagen, de manera semejante al trabajo de Pajuelo, registra los lazos y códigos intracomunitarios en eventos de y para sus miembros.

Otro mecanismo mediante el cual la fotografía de Pajuelo documenta una experiencia novedosa para las visualidades transfemeninas/travestis es su propuesta por espectacularizar la recepción. A diferencia de las personas del primer y tercer tercio de la composición de la imagen, las personas transfemeninas/travestis del segundo tercio devuelven la mirada directamente al lente de Pajuelo, por lo que el centro de interés reside en esa zona del medio. Sin embargo, lo particular no es solamente esa respuesta visual directa, sino su despliegue somático. Percatadas del fotógrafo a punto de realizar una toma suya, unas reaccionan

¹⁰⁷ Sin omitir las marcadas diferencias geopolíticas, encuentro interesante este paralelismo entre la precariedad de El Agustino y la ciudad Nezahualcóyotl durante la década de 1980.

sorprendidas, pero otras dos levantan ligeramente sus piernas entrecruzadas, se agarran de las manos y posan seductoramente ante la mirada de Pajuelo. Esa reacción registrada demuestra esa posibilidad de las personas transfemeninas/travestis de espectacularizar una escena no solamente siendo las principales protagonistas en medio de una actuación en un espacio improvisado como la fotografía realizada en el bar La Cruz de Motupe, sino también como asistentes o miembros de una audiencia. En un evento que facilita su reposición y representación como sujetos antes que objetos o parias (Campuzano 2008, 94), las retratadas de esta imagen reflejan esa capacidad igualmente de agencia y autonomía por brindar una pose espectacularizada y sensual pese a no ser quienes se encuentran sobre el escenario. De hecho, el ambiente en general poseía ese carácter: “la gente iba más, como te digo, porque era un *show*, un espectáculo ver” (Romero 2024). Pajuelo registra esa energía y capacidad de sus retratadas por trascender un rol contemplativo receptivo en medio de una escena espectacular que justamente suscita un reconocimiento de sus identidades, expresiones y experiencias en torno al género desde un lugar marcado por la marginalidad social y económica, pero que no impide un despliegue llamativo de sus personalidades, cuerpos y poses.

3.4 Conclusión del capítulo

En conclusión, distintas imágenes de Pajuelo siguen las gramáticas visuales de las estéticas criminalizante, hipersexualizante y espectacularizante en la representación de sus protagonistas en *Homosexuales*. Sin embargo, el carácter condenatorio de estos lenguajes es subvertido en favor de la afirmación de la individualidad del tipo de representación que busca Pajuelo acerca de las personas transfemeninas/travestis, por lo que propone contravisualidades que se distancian a aquellos regímenes visuales.

A diferencia de otros trabajos documentales realizados en el Perú que se distancian también de una estética criminalizante, *Ellos, los nocturnos* evidencia una distinta sensibilidad

al fotografiar el ejercicio callejero de las trabajadoras sexuales transfemenina/travestis, quienes han sido las víctimas de este tipo de tratamiento visual por parte sobre todo de la prensa sensacionalista peruana. Enfocándose en este grupo de la comunidad en cuestión, esta fotografía anula el efecto deshumanizador de la borradora identitaria de esta estética al más bien defender no solamente las existencias colectivas de las personas transfemeninas/travestis, sino sobre todo legitimarlas como las soberanas de las noches limeñas que reclaman su presencia en términos de femineidad, profesión y deseo.

La resignificación visual de la estética de la humillación de *Sin título* (ca. 1990–1997) facilita la legitimación de las identidades de las trabajadoras sexuales transfemeninas/travestis registradas. Frente a una tradición mediática enfocada en la ridiculización de sus femineidades, la imagen de Pajuelo evidencia un enaltecimiento lúdico gracias a la confianza entre fotógrafo y fotografiadas. Aunque el trabajo de Bungeroth presenta esas similitudes por subvertir el efecto ridiculizante de la estética de la humillación, no se enfoca en el ejercicio del trabajo sexual, que precisamente posibilita una mayor exposición ante ese tipo de representaciones, pero también ofrece vías de resistencia, tal como registra el lente de Pajuelo. A pesar de la semejanza con *Ellos, los nocturnos* por el efecto de monumentalidad, esta imagen posee la particularidad de una resignificación explícita del criterio anatómico-visual que ha sido la base para el rechazo de las identidades de las personas transfemeninas/travestis. Pajuelo retoma ese signo para registrar cómo sus propias protagonistas son capaces de reapropiarse del rechazo, la burla y humillación transmisóginas, para así demostrar su poder, agencia y principalmente control de su representación fotográfica.

Considerando su reconfiguración de la estética hipersexualizante, el análisis de *Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe* ha dado cuenta de qué manera el énfasis en las zonas íntimas de los cuerpos transfemeninos/travestis es desmantelada por una sensibilidad que complejiza y profundiza en las otras aristas que ciertamente signan las trayectorias de sus

corporalidades. En lugar de reducir sus cuerpos a meros objetos a través del énfasis notorio en sus zonas íntimas, el lenguaje de la fotografía de Pajuelo resignifica esa zona como una capaz de condensar la femineidad, precariedad y espectacularidad de la identidad corporal de la protagonista, cuyo rostro ausente facilita esa generalización de dimensiones en torno a su comunidad. Si bien la fotografía de Gandolfo busca igualmente replantear los códigos visuales de ese tipo de estética hipersexualizante en función de reforzar un tipo de espectacularidad, *Contrapicado. Bar La Cruz de Motupe* logra un efecto similar sin que su escena se enmarque tras las bambalinas de un *show* de transformismo. Es más, la fotografía de Pajuelo sintetiza visualmente una serie aristas en una sola protagonista y en una misma zona íntima, que justamente está cubierta por una serie de capas de prendas al igual que la serie de capas semánticas que caracterizan esta novedosa representación de los cuerpos transfemeninos/travestis.

Sin título (ca. 1990–1997) es una muestra de cómo la sensibilidad de Pajuelo permite reapropiarse de los códigos visuales de una estética hipersexualizante contra la pose de las personas transfemeninas/travestis para más bien otorgarles retratos dignos de su agencia sobre su propia sensualidad o intenciones eróticas. Frente a una imaginería documental y periodística que exacerbaba los códigos visuales masculinos de una cultura visual pornográfica y publicitaria peruanas sobre las femineidades en general (López 2019, 59), esta fotografía se distingue por revisualizar la pose que plantea Pajuelo para su retratada transfemenina. En línea cercana con el retrato ambientado de Gandolfo, la imagen de Pajuelo se sitúa en ese giro fotográfico por profundizar y complejizar las representaciones de las personas transfemeninas/travestis, sea en torno a sus identidades, expresiones o sus propios deseos.

Ante la estética espectacularizante, *Sin título* (ca. 1990–1996) de Pajuelo trasciende los efectos arquetípicos de la espectacularización de las actuaciones de personas transfemeninas/travestis a partir de una visión más ligada a la compleja cotidianidad de sus

protagonistas. Al centrarse en una comunidad marginalizada en un espacio precario y con personas igualmente marcadas por estigmas sociales por distintas condiciones de sus estilos de vida, esta imagen condensa una representación compleja y resiliencia sobre cómo las personas transfemeninas/travestis espectacularizan sus propias vivencias pese a sus adversidades. Si bien se asemeja al lenguaje visual de la imagen de Gandolfo o la temática de fotografía de Bungeoth, su particularidad es el componente lúdico transversal en la relación entre protagonista y audiencia: como un cuerpo colectivo mediado por el entretenimiento, el disfrute y la diversión, Pajuelo revisualiza cómo una sensibilidad espectacularizante no es facilitada hegemonicamente por la mirada fotográfica, sino cómo esta última documenta y refuerza una sensibilidad creada por su misma protagonista transfemenina/travesti y compartida por quiénes la rodean: Wata decide.

Para finalizar, el análisis de *Sin título* (1993) da cuenta de la reconfiguración visual de una estética espectacularizante en aras de retratar nuevas representaciones de las personas transfemeninas/travestis peruanas. Distanciándose de un rol receptivo pasivo, el lente de Pajuelo captura como esa atmósfera espectacular del público fotografiado no reside principalmente en su contemplación del certamen de belleza, sino en la acción misma de sus protagonistas transfemeninas/travestis por exhibir su capacidad de ellas mismas espectacularizar la escena a través de un despliegue corporal y sensual. De esta manera, no solamente renueva una estética espectacularizante hegemónica, sino que identifica, documenta y legitima contravisualidades transfemeninas/travestis que, recogiendo los términos del crítico cultural Jian Chen, proporcionan nuevos sentimientos, experiencias, cuestionamientos, interpretaciones, visibilidades y existencias más allá de normas represivas del género (citado en Lehner 2021, 52). Además de que este tipo de imágenes visibiliza escenas escasamente difundidas en los medios de comunicación hegemónicos, también renueva experiencias, sentimientos y vivencias sobre ser transfemenina/travesti en el Perú de la década de 1990.

Conclusiones

En mayo de 2023, tuve la oportunidad de ver, revisar y tocar las planchas de contacto de *Homosexuales* (ca. 1990–1997) por primera vez en el Archivo Daniel Pajuelo en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP;¹⁰⁸ su totalidad de proyectos se conserva ahí. Pese a su formato, esta experiencia me fue muy íntima, como si conociera a las personas o como si sus fotografías formaran parte de un álbum familiar en común. Si bien creo que esta intimidad es lograda por la destreza fotográfica de su autor, también el hecho de compartir experiencias transfemeninas todavía en una sociedad que nos sigue condenando significó para mí un llamado a la resiliencia ante la adversidad: sentir, existir, y vivir; en ese sentido, gozar desde nuestra disidencia.

Esta movilización afectiva personal me llevó a conducir la presente investigación. De esta manera, he demostrado cómo este proyecto fotográfico cuenta con imágenes que buscan reconocer las experiencias transfemeninas peruanas, pero no desde un ámbito organizativo o activista, sino que más bien evidencia un carácter agencial de sus protagonistas que se refleja sobre todo en las estrategias lúdicas y recreativas frente a la precariedad y otros obstáculos que signan sus modos de vivir. Este trabajo de Pajuelo le posibilita formar parte de un giro fotográfico en la cultura visual transfemenina local, ya que responde contra los regímenes visuales dominantes que tendían a condenar la representación de las personas de la diversidad sexogenérica.

En el primer capítulo, sostuve de qué manera *Homosexuales* es una muestra de la sensibilidad fotográfica característica de Pajuelo, que denominé como de una vulnerabilidad compartida. Dada su posición ambigua por ser considerablemente cercano a las vivencias de ciertas poblaciones en situación de vulnerabilidad, pero sin la posibilidad de que su trabajo

¹⁰⁸ Agradezco la cordialidad y siempre muy buena disposición de las personas encargadas de tanto este archivo como de los demás relacionados al Área de Fotografía de la PUCP.

pueda formar parte de una vertiente autorepresentacional, la complejidad de su sensibilidad no le es meritoria de ser simplemente calificada como “empática” o “comprometida” como gran parte de la fotografía social local. Más bien, su formación distintiva en TAFOS permitió que su sensibilidad no sea la misma que la de otros referentes peruanos del fotodocumentalismo social, tal como Carlos “Chino” Domínguez, Óscar Pacheco o Herman Schwarz, cuyos estilos no estaban muy desligados de la distante *street photography*. Estudiar su registro de las relaciones sociales de las personas protagonistas de *Homosexuales* me permitió reconocer el carácter intracomunitario con su entorno cercano cuyas barreras y adversidades materiales y socioeconómicas no implican una repercusión negativa en sus imágenes debido a la unión, solidaridad, acompañamiento y fuerza colectiva que propone a través de sus personas retratadas. Pese a que no realiza ninguna fotografía en un ambiente doméstico tradicional, el registro de las relaciones personales de sus protagonistas evidencia un compartir íntimo de la vulnerabilidad de las escenas no solamente por el enfoque subjetivo y familiar de sus imágenes, sino también por un hábil manejo del lenguaje visual.

La atención precisamente por su lenguaje fotográfico es el enfoque del segundo capítulo. En este apartado, evidencié de qué manera *Homosexuales* ejemplifica una estética formalista y performativa explorada por Pajuelo en función de encarnar la complejidad identitaria de sus personas protagonistas sobre el género. Los trabajos de Henri Cartier-Bresson y Robert Mapplethorpe fueron influyentes en la búsqueda y constitución por su lenguaje propio. Efectivamente, la estética del “instante decisivo” del primero y la retratística esteticista del segundo permitió que la estética de Pajuelo posea varios rasgos orientados a reforzar una armonía entre sujetos, espacios y momentos. Sin embargo, su performatividad reside en que su estética no es meramente adaptativa; de hecho, complejiza el lenguaje heredado desde los propios rasgos formalistas del lenguaje fotográfico, por lo que consigue una estética con trasfondo conceptual que responde a la asociación entre códigos visuales y retratadas. En otros

términos, la particularidad compleja de la estética performativa de Pajuelo en *Homosexuales* reside también en buscar un lenguaje que se aproximara a la complejización de las vivencias, experiencias e identificaciones de sus protagonistas en torno al género.

Como último capítulo, sostuve la subversión que consigue *Homosexuales* de los estereotipos visuales dominantes de las expresiones genéricas transfemeninas a partir de una afirmación de sus individualidades. Este dismantelamiento no se rige exclusivamente a un nivel figurativo debido al tipo de escenas o retratos de las personas protagonistas, sino también según los propios códigos visuales; *Homosexuales* emplea parte de los códigos característicos de las tres principales visualidades condenatorias de las personas transfemeninas, cuya fuerza en el imaginario popular y visual se debe a que fueron establecidas y difundidas sobre todo por la prensa sensacionalista y amarillista. Frente a una estética criminalizante que posiciona a este segmento social a un nivel delincuencia por su tipo de disidencia, Pajuelo opta por apropiarse de sus códigos visuales orientados a invisibilizar y humillar a sus retratadas, en aras de imponer sus figuras a guisa de una subversión de la jerarquía y autoridad sobre el tipo de representación dominante. La estética hipersexualizante más bien sitúa a las experiencias transfemeninas como objetos prestos para un consumo sexual (masculino); sin embargo, recurriendo al énfasis visual otorgado al cuerpo y a la pose muchas veces a pesar de la incomodidad de las retratadas, Pajuelo permite rescatar una deseabilidad buscada por sus propias protagonistas antes que una hipersexualización de sus figuras. Aunque una estética espectacularizante pareciera afirmar la individualidad de sus protagonistas, el carácter subjetivo de ese tipo de imágenes es prácticamente ausente, por lo que, en lugar de caer en arquetipos, Pajuelo propone otras formas de espectacularización, sea desde cómo sus protagonistas pueden espectacularizar cualquier ambiente sin distinción o asumir roles novedosos en los que igualmente destacan por su agencia hacia una búsqueda espectacular sobre cómo desean ser retratadas incluso no se encuentren sobre un escenario.

El enfoque de esta tesis contribuye a numerosos ámbitos de la investigación sobre las artes visuales peruanas. Para la historia de la fotografía en el Perú, este trabajo propone un estudio profundo y comparativo por primera vez sobre la posición de la obra de Pajuelo bajo un análisis riguroso desde las metodologías propias de la disciplina de la historia del arte según criterios éticos y estéticos. De esta manera, he demostrado el valor de su obra para la historia de la fotografía (social) peruana a través de una atención detallada tanto a un nivel de lenguaje fotográfico como de temática en relación con otros trabajos referenciales del S. XX. Incluso, he argumentado y propuesto una mayor complejización sobre las implicancias éticas que ha caracterizado a la fotografía social peruana de la segunda mitad del anterior siglo, en aras de notar la sensibilidad diferenciadora de Pajuelo a fines del S. XX.

El hecho de que el objeto de estudio de la presente tesis sea *Homosexuales* ha posibilitado sumar a las investigaciones sobre las representaciones visuales transfemeninas y sexodisidentes en el Perú. Además del aporte en visibilizar este corpus como parte de una memoria cultural de la diversidad sexogenérica nacional, sostener este proyecto como parte de un giro en la cultura fotográfica transfemenina es una invitación a repensar cómo los códigos visuales, el lenguaje fotográfico o las sensibilidades involucradas en la acción de mirar, visualizar y representar lo transfemenino poseen implicancias más allá de las imágenes. Es decir, perpetuar o subvertir estereotipos que forman parte de un imaginario visual popular son acciones con un trasfondo político en los mecanismos visuales de subjetivación de la disidencia genérica, más aún contemplando las adversidades, barreras y discursos condenatorios que nos signan como comunidad. De esta manera, la presente tesis brinda relecturas potenciales sobre cómo fuimos, somos y podría ser fotografías, miradas o (contra)visualizadas.

Dado el enfoque monográfico en el estudio de *Homosexuales*, las genealogías esbozadas sí requieren de una mayor profundización a partir del análisis de otros proyectos, o también podrían ser debidamente cuestionadas según el tipo de aporte que brinden otras obras

no consideradas en la presente tesis. En el caso de la fotografía social peruana y fotodocumentalismo, incluí el trabajo de figuras referenciales de la segunda mitad del S. XX; sin embargo, encuentro pertinente seguir investigando sobre esta vertiente fotográfica en aras de ofrecer un panorama más especializado. Además del trabajo sistematizador de Majluf & Villacorta (1997) o León Cannock (2021), la literatura crítica sobre este género fotográfico en el Perú es escaso. Por este motivo, es necesario ahondar en los cambios estéticos, paradigmáticos, éticos, estilísticos o de sensibilidades generacionales no en aras de reducir exploraciones creativas personales por generalizaciones periódicas, sino más bien en postular hitos formativos, mercantiles, expositivos o coyunturales que hayan marcado la manera de realizar fotografías en ese tipo; en otros términos, historizar la fotografía local. En adición al estudio del trabajo de Pajuelo, encuentro que el análisis de las obras de Javier Silva Meinel, Raúl García Pereira, Liz Tasa, Sebastián Castañeda o Leslie Searles posee el potencial de reflejar una secuencia de cambios, distanciamientos, respuestas o rupturas en la fotografía social peruana acordes al trasfondo sociohistórico, económico, artístico y fotográfico en que fueron concebidas, realizadas y difundidas.

Considero además que es necesario ahondar en el estudio de las representaciones fotográficas de las personas transfemeninas peruanas. Sobre las estéticas predominantes difundidas por la prensa peruana, me he basado en una investigación en curso sobre la representación de las personas transfemeninas/travestis en la prensa peruana de 1968 a 1990. Al basarme exclusivamente en el material periodístico de mayor difusión, no niego la posibilidad de publicaciones alternativas o fanzines que hayan emergido con propuestas totalmente diferentes a los regímenes visuales dominantes acerca de la población transfemenina. A su vez, el enfoque de mi tesis abarca hasta el giro de la cultura fotográfica transfemenina en el Perú de la década de 1990; por este motivo, cómo los proyectos del nuevo siglo modifican, responden, mantienen o abren nuevas estéticas es un tema urgente no

contemplado en el presente estudio. Incluso, contrastar estas representaciones fotográficas con archivos fotográficos vernáculos, trabajos del campo cinematográfico o manifestaciones de las artes plásticas puede contribuir en expandir esa memoria cultural aún en (re)construcción.

Cuando Pajuelo incluyó algunas fotografías de *Homosexuales* en su primera exposición individual en junio de 1996 en Lima, yo todavía no cumplía un año. Mientras crecía en una familia cisheterosexual tradicional de clase media al este de Lima, ya había toda una escena de ambiente no solamente en el Centro Histórico de Lima y sus alrededores, sino también en los distintos barrios periféricos de la ciudad; Pajuelo registró una muestra de esta movida. En un contexto en que muchas personas transfemeninas/travestis viajaban a Europa por el circuito sexual altamente rentable, aparecían en los *talk shows* de mediodía para formar parte de escándalos violentos previamente acordados con las personas productoras o fallecían a causa de la expansión del VIH/SIDA, muchas decidieron vivir sin la necesidad de reprimir su expresión, presentación o identidad de género. Como una mujer transgénero que se acerca a estas fotografías casi después de 30 años de su realización, mi sensibilidad es movilizada a un nivel personal, afectivo y político; sin embargo, me pregunto qué habrán visto o sentido las personas al ver esas fotografías impresas en las paredes del Centro Cultural de la PUCP en 1996 al recorrer la exposición de Pajuelo: ¿les habrá causado sorpresa, rechazo, admiración o emoción? No llegué a corroborar si alguna persona registrada del proyecto *Homosexuales* habría asistido a la muestra de Pajuelo, pero, en caso hubiese podido ver sus retratos colgados en un centro neurálgico del circuito cultural de Lima, ¿cómo se habrían sentido? Pese a los argumentos sostenidos, mi tesis me deja con muchas interrogantes académico-activistas, interpelaciones personales, pero sobre todo muy emocionada en conectarme con historias que desconocía de la comunidad de mi ciudad, mi país. Como mencioné en la introducción, invité a leer esta tesis como si estuviéramos juntxs interactuando con un álbum familiar; esta

invitación se debe a la lectura personal que quería transmitir: fotografías sobre lo trans desde una mirada trans.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Abecasis, Richard. 2024. (Compañero de clases de Pajuelo). Entrevista por Edie Teves. 12 de marzo.
- Cabellos, Malú. 2024. (Fotógrafa y expareja de Pajuelo). Entrevista por Edie Teves. 11 de enero.
- Calderón, Gloria. 2024. (Amistad de Pajuelo y participante del taller TAFOS El Agustino 1986–1988). Entrevista por Edie Teves. 30 de enero.
- Cúneo, Enrique. 2024. (Fotógrafo). Entrevista por Edie Teves. 15 de abril.
- Escribano, Pedro. “Ángeles y demonios”. Domingo (La República). Junio 23, 1996, 34–35.
- Loayza, Haydée. 2024. (Expareja de Pajuelo). Entrevista por Edie Teves. 1 de enero y 4 de marzo.
- Méndez, Raúl. 2024. (Amistad de Pajuelo y participante del taller TAFOS El Agustino 1986–1988). Entrevista por Edie Teves. 26 de enero.
- De A Luca, Paco. 2024. (Amistad de Pajuelo y músico). Entrevista por Edie Teves. 20 de enero.
- Pajuelo, Daniel. Libretas personales. Lima: archivo personal de la familia Pajuelo, ca. 1986–1999.
- Pastor, Susana. 2024. (Fotógrafa). Entrevista por Edie Teves. 5 de febrero.
- Peiró, Rosario. 2024. (Directora del Área de Colecciones del Reina Sofía). Entrevista por Edie Teves. 19 de marzo.
- Romero, Verushka. 2024. (Estilista profesional de El Agustino y miembro de la diversidad sexogenérica). Entrevista por Edie Teves. 30 de marzo.
- Schenique. 2024. (Amistad de Pajuelo y músico). Entrevista por Edie Teves. 5 de febrero
- Villafuerte, Rosa. 2024. (Amistad de Pajuelo y participante del taller TAFOS El Agustino 1986–1988). Entrevista por Edie Teves. 30 de enero.

“Y el ganador es... El Chunchu Jimenez”. *Caretas*, julio 15, 1993, 64–68.

Fuentes secundarias

Aletti, Vince, Richard Meyer & Catherine Opie. “Queer Photography?” *Aperture*, no. 218 (2015): 25–31. <https://www.jstor.org/stable/24475133>.

Álvarez, Ana Gabriela. “Cuerpos transistentes: para una historia de las identidades travesti-trans en la Argentina (1960-2000)”. *Avá*, no. 31 (2017): 45–71. <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169057622003.pdf>.

Anicama, Marcela. “Entre lo erótico y pornográfico: el uso político de las revistas pornográficas en el Perú 1979-1982”. *Tesis.PUCP*, 2019. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/14568>.

Asen, Robert. “Appreciation and Desire: The Male Nude in the Photography of Robert Mapplethorpe”. *Text and Performance Quarterly*, no. 18 (1998): 50–62. <http://dx.doi.org/10.1080/10462939809366209>.

Asociación Mario Testino (MATE). *Setenta y siete artistas peruanos contemporáneos*. Lima: MATE, 2017.

Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

Bair, Nadya. “The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century”. *History of Photography* 40, no. 2 (2016): 146–66. <http://dx.doi.org/10.1080/03087298.2016.1146445>.

Baldoni, Adalberto & Sandro Provvisionato. *Anni di piombo*. Milán: Sperling & Kupfer, 2009.

Bazo, Fabiola. *Desborde subterráneo 1983–1992*. Lima: Museo de Arte Contemporáneo, 2017.

- Bedoya, Luz María. “1995-2009: notas sobre 15 años de fotografía en Lima”. En *El arte fotográfico en el Perú. Balance y perspectivas 1990-2018*, editado por Alejandro León Cannock, 88–104. Lima: KWY, 2023.
- Bello, Alanis. “Reinados transformistas como patrimonio travesti: una entrevista con Alexa Sáenz”. En *Devenir queer: al límite del patrimonio*, editado por Museo Q, 123–45. Bogotá: Museo Q, 2020. https://museoq.org/wp-content/uploads/2021/01/DevenirQueer_MQ_2020-2021.pdf.
- Berger, John. *Modos de ver*. Segunda edición. Traducido por Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. Originalmente publicado en 1972.
- Bonafonte, José Miguel. “El ‘ojo del siglo XX’ Henri Cartier-Bresson”. *Zaguan.Unizar*, 2014. <https://zaguan.unizar.es/record/31184>.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por M^a Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2016. Originalmente publicado en 1990.
- Cáceres, Carlos F. *Sida en el Perú: imágenes de diversidad, situación y perspectivas de la epidemia en Chiclayo, Cuzco e Iquitos*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia, 1998.
- . *Secreto a voces. Homoerotismo masculino en Lima: culturas, identidades y salud sexual*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia; Redes Jóvenes, 2000.
- Caldas, Mario. “Henri Cartier-Bresson y Carlos ‘Chino’ Domínguez unidos por el arte de la fotografía”. *Tradición, Segunda época*, no. 14 (2016): 157–65. <https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i14.355>.
- Campuzano, Giuseppe. *Museo Travesti del Perú*. Lima: Campuzano, 2008.
- . *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998–2013*. Lima: Estruendomudo, 2013.

- Cartier-Bresson, Henri. *¿De quién se trata?: Una retrospectiva completa de la obra de Henri Cartier-Bresson: fotografías, películas, dibujos, libros y publicaciones*. Barcelona: Lungwen Editores & Fundación Henri Cartier-Bresson, 2003a.
- . “El instante decisivo”. En *Estética fotográfica*, editado por Joan Fontcuberta, 221–236. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003b. Originalmente publicado en 1952.
- Cavagnoud, Robin. “Violencias y contra-dominación: notas etnográficas sobre el espacio social de la prostitución travesti en un barrio marginal de Lima”. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, no. 17 (2014): 149–73. <https://www.scielo.br/j/sess/a/h3RmB6ThHWGjTsWTFtpZsDR>.
- Colunge, Angel. “El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986 – 1988): un caso de sistematización”. *Tesis.PUCP*, 2008. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1543>.
- . *Cuaderno de trabajo en fotografía: el proyecto TAFOS como fuente de investigación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- Cookman, Claude. “Henri Cartier-Bresson Reinterprets his Career”. *History of Photography* 32, no. 1 (2008): 59–73. <https://doi.org/10.1080/03087290701723279>.
- Cornejo, Giancarlo. “Las políticas reparativas del movimiento LGBT peruano: narrativas de afecto queer”. *Estudios Feministas* 22, no. 1 (2014): 257–75. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38130688014>.
- Cosamalón, Jesús. *El apocalipsis a la vuelta de la esquina: Lima, la crisis y los supervivientes (1980–2000)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.

- Cosme, Carlos et al. *La imagen indecente. La diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2007.
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. Segunda edición. Londres: Thames & Hudson, 2009.
- Cullivan, Renee. “Francesco Clemente & The Art Market”. *SUNY Open Access Repository*, 2020. <http://hdl.handle.net/20.500.12648/13583>.
- Cueto, Marcos. “El rastro del SIDA en el Perú”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 9, (2002): 17–40, <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Dmb84CqrLYy4hbRyWbzw5hK>.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Desrues, Anna. *Diversidad sexual en dictadura militar (1973/1990)*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2019. <https://cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2019/06/Redacción-final.pdf>.
- Domínguez, Carlos “Chino”. *Los peruanos*. Segunda edición. Lima: América Leasing, 1999.
- Espinoza, Juan Miguel & Josué Condori. *Ciudadanía democrática y política local en El Agustino (1947-2002). Memoria histórica de sus organizaciones sociales*. Lima: Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, 2020. <https://lum.cultura.pe/publicaciones/ciudadan%C3%ADa-democrática-y-pol%C3%ADtica-local-en-el-agustino-1947-2002-memoria-histórica-de>.
- Fairey, Tiffany. “Building a History of Citizen Photography: the TAFOS Story”. *Photography and Culture* 0, no. 0 (2019): 1-25, <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1569867>.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Cuarta edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

- Fraisse, Bernard. “L’oeil de peintre d’Henri Cartier-Bresson”. *Revue Des Deux Mondes* (1997): 180–83. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/loeil-de-peintre-dhenri-cartier-bresson/>.
- García León, Javier. *Espectáculo, normalización y representaciones otras: las personas transgénero en la prensa y el cine de Colombia y Venezuela*. Berlín: Peter Lang, 2021.
- Gargurevich, Juan. *Historia de la prensa peruana*. Lima: Ediciones La Voz, 1991.
- . *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- . *Velasco y la prensa*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Segunda edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2021.
- Hedgecoe, John. *Manual de técnica fotográfica*. Tercera edición. Traducido por Alfredo Cruz Herce. Madrid: Blume, 1992. Originalmente publicado en 1977.
- . *Guía completa de fotografía en blanco y negro y técnicas de laboratorio*. Traducido por Gloria Méndez. Barcelona: Grupo Editorial Ceac, 2001.
- Hernández, Max y Jorge Villacorta. *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Huarcaya, Roberto. “Hacer visible lo invisible”. En *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS Perú 1986–1998*, editado por Susana Pastor y Thomas Müller, 44–47. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. Nueva York: New York University Press Classics, 1997.

- Johannesson, Åsa. *Queer Methodology for Photography*. Nueva York/Abingdon: Routledge, 2024.
- Kidd, Jeremy D. y Tarynn M. Witten. “Transgender and Transsexual Identities: The Next Strange Fruit –Hate Crimes, Violence and Genocide Against the Global Trans-Communities”. *Journal of Hate Studies* 6, no. 31 (2008): 31–63. <https://jhs.press.gonzaga.edu/articles/10.33972/jhs.47>.
- Lam, Juan Antonio. *Sida y temor. Prensa escrita y discurso médico en Lima ante una epidemia*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021.
- Larrabure, Cecilia. *Ciertos vacíos. Un ensayo fotográfico sobre orfandad, violencia y memoria en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2007.
- Lehner, Ace. “Critical Questions and Embodied Reflections: Trans Visual Culture Today-A Roundtable”. *Art Journal* 80, no. 4 (2021): 38–52. www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00043249.2021.1947702.
- Leiva, Juan Carlos Manuel. “La narrativa visual en las fotografías de Daniel Pajuelo hechas en la ciudad de Lima (1986–1995)”. *Repositorio Académico UPC*, 2020. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/663453>.
- . “Retratos a infantes hechos por Daniel Pajuelo en TAFOS El Agustino (1986-1988)”. *Tesis* 16, no. 21 (2022): 17–28.
- León Cannock, Alejandro. “Derivas, mutaciones y tensiones de lo documental en la fotografía peruana contemporánea”. *FOT* 4, no. 6 (2021): 44–53. <https://revistas.upc.edu.pe/index.php/fot/article/view/1553>.
- Llosa, Eleana. “Organización social y comunicación en TAFOS”. En *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS Perú 1986–1998*, editado por Susana Pastor y Thomas Müller, 34–43. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

- López, Miguel A. *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma, 2019.
- . “Extraviar las identidades. Desaceleración y fugas en la fotografía de Flavia Gandolfo”. En *Flavia Gandolfo. De un punto a otra*, editado por López, 16–47. Lima, Asociación Museo de Arte de Lima: 2020.
- Maho, Jonathan. “Redécouvrir Robert Mapplethorpe. Attentes et enjeux dans l’étude du fonds archivistique conservé au Getty Research Institute”. *Études photographiques*, no. 35 (2017): 112–37. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3694>.
- Majluf, Natalia, y Jorge Villacorta. *Documentos. Tres décadas de fotografía en el Perú, 1960-1990*. Lima, Museo de Arte de Lima: 1997.
- Majluf, Natalia. “Sobre fotografía: una autonomía esquivada”. En *Sobre fotografía*, editado por Majluf y Jorge Villacorta, 10–25. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI), 2006.
- Marreros, Joaquín. *HomoGénesis. Una historia del Movimiento Homosexual de Lima en los años 80*. Lima: Gafas Moradas, 2022.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004. Originalmente publicado en 1984.
- Miranda, Luis Eduardo. *El pintor de Lavoës y otras crónicas*. Lima: Ediciones del Erizo, 2008.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Montalvo Cifuentes, José. *¿A quién le importa? Las batidas en las discotecas de “ambiente” del centro de Lima*. Lima: Instituto de Defensa Legal, 1997.
- Motta, Angélica. “Entre lo tradicional y lo moderno: la construcción de identidades homosexuales en Lima”. En *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*, editado por Jorge Bracamonte Allaín, 143–63. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flor Tristán, 2001.

- Müller, Thomas J. “Espejos con memoria”. En *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS Perú 1986–1998*, editado por Susana Pastor y Müller, 16–33. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Niño de Guzmán, Guillermo. “Daniel Pajuelo: la calle es el cielo”. *PUENTE* 7, no. 25 (2012): 66–73.
- No Tengo Miedo. *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, 2016.
- Núñez-Curto Sifuentes, Arón. “Sufrimiento social, VIH y narrativas en torno a la muerte en mujeres trans en Lima”. *Discursos del Sur*, no. 4 (2019): 25–44. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/discursos/article/view/17001>.
- Ochoa, Marcia. *Queen for a Day. Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Osterling, Jorge & Dennis Chávez. “La organización de los vendedores ambulantes: el caso de Lima Metropolitana”. *Revista de la Universidad Católica*, no. 61 (1979): 182–202.
- Pajuelo, Daniel. *La calle es el cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*, editado por Susana Pastor y Rocío Trigoso. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Pastor, Susana. “Fotografía documental y gestión cultural; lecturas y relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere nueva(s) identidad(es). El proyecto La calle es el cielo, fotografía de Daniel Pajuelo”. *Cybertesis*, 2019. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/11455>.
- Quijano, Rodrigo. “Notas incompletas sobre el sitio de la fotografía peruana”. En *Arte contemporáneo*, editado por Sharon Lerner, 47–61. Lima: Museo de Arte de Lima, 2013.

- Ramírez, Daniel. “La memoria de la ciudad en TAFOS: antropología visual cuando el otro tiene la cámara (portafolio fotográfico con breve prólogo)”. *ANTHROPOLOGICA* 25, no. 25 (2007): 103–29.
- Rázuri, Jaime. *VIH Vida*. Lima: s/n, 2007.
- Rev, Nihils y Fiona Maeve Geist. “Staging the Trans Sex Worker”. *Transgender Studies Quarterly* 4, no. 1 (2017): 112–27. <https://doi.org/10.1215/23289252-3711577>.
- Ribbat, Christoph. “Queer and Straight Photography”. *Amerikastudien / American Studies* 1, no. 1 (2001): 27–39. <http://www.jstor.org/stable/41157626>.
- Roy-Pinot, Romain. “Spartacu’s. Un rincón *queer* en ciudad Neza”. *Lupa*, 2022, <https://www.luuupa.com/sociedad/spartacus>.
- Salazar, Ximena. “Identidades trans femeninas en el Perú: entre la vulnerabilidad y la resiliencia”. En *Género en el Perú: nuevos enfoques, miradas interdisciplinarias*, editado por Wilson Hernández, 397–415. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima / Consorcio de Investigación Económica y Social, 2018.
- Salazar, Ximena et al. *Las personas trans y la epidemia del VIH/SIDA en el Perú: aspectos sociales y epidemiológicos*. Lima: IESSDEH / UPCH / ONUSIDA / amFAR, 2010.
- Salkeld, Richard. *Cómo leer una fotografía*. Traducido por Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- Serano, Julia. *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Segunda edición. Berkeley: Seal Press, 2016.
- Schönwälder, Gerd. “Local Politics and The Peruvian Left: The Case of El Agustino”. *Latin America Research Review* 33, no. 2 (1998): 73–102, <https://doi.org/10.1017/S0023879100038243>.
- Schwarz, Herman. *Al ras del suelo: la imagen documental*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), 2012.

- Solomon-Godeau, Abigail. Formalism & Its Discontents. Reseña de *Photography: A Sense of Order*, por el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pennsylvania. *The Print Collector's Newsletter* 13, no. 2 (1982): 44–47.
<https://www.jstor.org/stable/44131796>.
- . “Inside/Out”. En *Photography after Photography: Gender, Genre, History*, 10–26. Durham: Duke University Press, 2017. Ensayo originalmente publicado en 1995.
- Szegedy-Maszak, Andrew. “A Distinctive Vision: the Classical Photography of Robert Mapplethorpe.” *Archaeology* 44, no. 1 (1991): 60–63.
<https://www.jstor.org/stable/41765915>.
- Szorenyi, Anna. “Distanced suffering: photographed suffering and the construction of White in/vulnerability”. *Social Semiotics* 19, no. 2 (2009): 93–109.
- Tannenbaum, Judith. “Robert Mapplethorpe”. *Art Journal* 50, no. 4, 1991, 71–76.
<http://dx.doi.org/10.1080/00043249.1991.10791482>.
- Tirado, Erika. “Las trayectorias identitarias de personas mayores homosexuales residentes de la ciudad de Lima, Perú”. *Tesis.PUCP*, 2018.
- Vidal-Ortiz, Salvador. “The Figure of the Transwoman of Color through the Lens of ‘Doing Gender’”. *Gender & Society* 23, no. 1 (2009): 99–103.
<https://doi.org/10.1177/0891243208326461>.
- . “Corporalidades trans: algunas representaciones de placer y violencia en América Latina”. *INTER DISCIPLINA* 2, no. 3 (2014): 109–33.
<https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.3.47789>.
- Villacorta, Jorge. “Sobre Daniel Pajuelo”. En *Daniel Pajuelo (1963–2000)*, editado por Kelly Carpio y Malu Cabellos, 5. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2003.
- Villacorta, Jorge y Carlo Trivelli. *Del daguerrotipo al selfie: una historia del retrato fotográfico peruano*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), 2016.

Wayar, Marlene. *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Buenos Aires: Paidós, 2021.

Weaver, Mike. "Mapplethorpe's Human Geometry: A Whole Other Realm". *Aperture*, no. 101

(1985): 42–55. <https://www.jstor.org/stable/24471987>.

Proyecto curatorial

1. Título provisional

Flash! La Lima trans de Daniel Pajuelo

2. Aspectos generales

Este proyecto consistirá en una exhibición temporal principalmente de una selección de imágenes tomadas por el fotógrafo peruano Daniel Pajuelo, reunidas conjuntamente por primera vez en una muestra de temática trans. Para ello, se incluirán doce fotografías, mediante una impresión de gelatinobromuro de plata sobre papel, de las cuatro series del proyecto fotográfico de Pajuelo denominado *Homosexuales* (ca. 1990–1997), sus correspondientes planchas de contacto y las grabaciones del testimonio de dos personas fotografiadas de las series sobre sus vivencias comunitarias como personas trans durante la década de 1990 en Lima. Este componente central de la exhibición será complementado con un archivo conformado por recortes de diarios y revistas, además de videos de reportajes televisivos, que den cuenta de la representación de las personas transfemeninas/travestis durante la década de 1990. Combinando un estilo inmersivo con un modo didáctico, esta exposición será realizada en la Galería Martín Yépez en Lima, Perú.

Flash! La Lima trans de Daniel Pajuelo busca visibilizar no solamente un proyecto con una exploración estética sutil (formalismo performativo) y distanciada del estilo fotográfico conocido de Daniel Pajuelo, sino sobre todo invitar al público de un proceso mutuo de redescubrimiento sobre los mecanismos de resistencia de la comunidad trans en la fotografía peruana del S. XX. En particular, compartir con el público una visión celebratoria y lúdica, históricamente desatendida, de las existencias trans peruanas a pesar de las numerosas problemáticas todavía latentes. Además de que lxs visitantes refuercen o generen una conciencia crítica empática debido a su acercamiento de estas circunstancias, el recorrido de la

muestra espera transmitir ese acercamiento o transitar alternativo necesarios para la identificación, valoración y exposición de ese tipo de materiales.

El espacio elegido es la Galería Martín Yépez, situada en los alrededores de la Plaza San Martín, en el Centro Histórico de Lima, Perú. Debido a su interés exclusivo y comprometido en el arte peruano contemporáneo, la presente exhibición artístico-histórica acierta en el tipo de novedosas y experimentales propuestas, tanto de las piezas como de las curadurías mismas, que este centro referencial del ámbito artístico limeño alberga y promueve. Además de ser un lugar céntrico por su ubicación geográfica, la misma Plaza San Martín posee un valor histórico y cultural para la comunidad LGBTIQ+ peruana. Desde mediados del S. XX, esta se constituyó gradualmente como un punto nodal del circuito de las actividades recreativas y sociales, y posteriormente políticas, de las personas de la diversidad sexual y de género de Lima, por lo que la exhibición en cuestión busca reforzar el carácter histórico, simbólico y afectivo de este espacio público para distintas generaciones de las personas de la población LGBTIQ+.

3. Justificación

Más allá de las visualidades dominantes de los medios de comunicación sobre los espectáculos o las redadas colectivas en donde las personas transfemeninas/travestis ocupaban un lugar protagónico en la escena nocturna limeña de la década de 1990, la presente exposición reúne una serie de fotografías tomadas por Daniel Pajuelo que revelan otra mirada de revisualizar, ver y pensar lo trans en la Lima de aquellos años. Si bien algunas imágenes de la exhibición ya fueron incluidas en exhibiciones pasadas, esta sería la primera vez que se presenta el proyecto en cuestión de Pajuelo, *Homosexuales*, bajo este enfoque, para así evidenciar cómo este corpus forma parte de un hito en la cultura fotográfica transfemenina/travesti local. De esta manera,

el valor de esta muestra reside en su reconfiguración de las políticas de representación en la historia del arte y de la fotografía en el Perú.

Considerando igualmente el carácter documental de las fotografías de Pajuelo, esta exposición permite la recuperación y revalorización de la memoria cultural y nacional transfemenina/travesti. Al registrar episodios como su quehacer profesional, certámenes de belleza y actividades recreativas en diversos puntos de Lima, esta muestra reconstruye dinámicas sociales y prácticas culturales de una comunidad enfrentada, aún hoy, a una serie de adversidades; ante estas circunstancias económicas, políticas y sociales desalentadoras de los años 90, este proyecto capturó formas de resistencia colectivas, comunitarias y sobre todo celebratorias. Así, el aporte documental y cultural de esta exhibición se acoplará a una todavía incipiente lista de exhibiciones peruanas con una orientación exclusiva sobre, y también desde, lo trans: *Museo Travesti del Perú* (2003–2013) por Giuseppe Campuzano, *Yo tengo derechos* (2015) por Danielle Villasana, *Cuerpxs* (2018) por Marco Pérez y Giuseppe Campuzano. *Línea de vida* (2022).

4. Objetivos

El objetivo principal de la exhibición es difundir episodios pocos conocidos de la memoria transfemenina/travesti peruana a través de una mirada fotográfica empática y humanizante. Como complementos a este objetivo central, pueden plantearse los siguientes subpuntos secundarios: identificar el contraste de visualidades entre la mirada de Pajuelo y la del archivo reunido de un conjunto de medios de comunicación (prensa y televisión), visibilizar la calidad estética y visual de un proyecto fotográfico no tan reconocido como tal de Daniel Pajuelo, y facilitar la reflexión crítica sobre la relación entre identidades transfemeninas/travestis y las problemáticas estructurales del Perú de la década de 1990.

5. Público objetivo

La exposición está dirigida al público general mayor de 18 años y con algún tipo de interés o afinidad por la historia o memoria cultural LGBTIQ+ peruana. Así, se esperan las visitas de un variado público: desde activistas y personas de la comunidad en cuestión hasta transeúntes curiosxs del Centro Histórico de Lima.

6. Política y contexto

Desde su inauguración en el 2020, su director, el gestor cultural y artista Martín Yépez, estuvo enfocado en que la presente galería pueda posicionarse como un espacio idóneo para la promoción de artistas emergentes. Incluso, la posterior inclusión de muestras de artistas con mayor trayectoria posibilitó que las distintas exhibiciones en sus más de siete salas en los dos niveles de la galería brinden un panorama integral del campo artístico peruano actual, tanto a un nivel de forma como de tema, desde lo más experimental hasta lo más tradicional. Bajo esta propuesta integradora, la galería ha buscado igualmente democratizar su acceso y difusión, para que así todos tipos de públicos puedan, en mismas condiciones, ser parte de una experiencia reflexivo-estética que permite el arte.

Tomando en cuenta las políticas y misión de la Galería Martín Yépez, el tema del presente proyecto se alinea con tal espíritu comprometido por exhibir expresiones a favor de la diversidad artística y cultural. Es más, “re-descubrir” este proyecto fotográfico conjuga la experiencia de un fotógrafo consolidado en la escena artística peruana a fines de la década de 1990 con una renovada lectura curatorial, capaz de potenciar otros significados para el público. Debido a que se contarán con conversatorios y visitas guiadas, la promoción de la muestra buscará también generar o fortalecer una conciencia crítica colectiva sobre repensar los hechos del pasado de las experiencias transfemeninas/travestis peruanas a través de una plataforma artística y creativa. De hecho, se espera una afluencia considerable de gente interesada gracias

tanto a la localización céntrica y al reconocimiento conseguido de la galería en la escena cultural local como a las diversas actividades de semejante temática a realizar en la capital por el mes de junio.

7. Periodo de duración

Dado que las exposiciones temporales cuentan con un periodo máximo de exhibición de 31 días en la galería en cuestión, el presente proyecto tiene programado a realizarse desde el 31 de mayo hasta el 30 de junio de 2026. El periodo elegido es un marco temporal idóneo para el enfoque y la recepción de la propuesta, puesto que la fecha de inicio coincide con el Día Nacional Contra los Crímenes de Odio en el Perú y, durante el mes de junio, aparecen distintos eventos, conmemoraciones y celebraciones a favor de la comunidad LGBTIQ+.

8. Localización del espacio

La Galería Martín Yépez está ubicada en la Av. Nicolás de Piérola 938, Edificio Hidalgo (Portales de Zela), Plaza San Martín, Lima, Perú. A pesar de que el proyecto será exhibido en tres salas del segundo nivel, el primer nivel también contará con otros recursos: por un lado, el texto curatorial y un número de catálogos impresos a modo de guía de la muestra estarán ubicados al lado de la escalera; por otro lado, la terraza interior del primer nivel será el punto idóneo para las conversaciones y los talleres programados en torno a la muestra.

9. Recursos económicos y materiales disponibles

El Archivo Daniel Pajuelo está bajo la custodia de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). A través del trámite correspondiente tanto con la facultad como con las personas encargadas de la conservación y

digitalización de su archivo, se realizará la impresión de las doce fotografías seleccionadas y el aseguramiento de las planchas de contacto del proyecto fotográfico *Homosexuales* a exhibir.

Gracias al respaldo institucional de la propia Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y de la Galería Martín Yopez, se procederá a gestionar el préstamo de material de archivo bibliográfico y audiovisual de reportajes realizados a personas transfemeninas/travestis en la Lima de la década de 1990. Para ello, las entidades primarias a contactar son las siguientes: Biblioteca Central de la PUCP, Biblioteca Nacional del Perú y el canal de televisión Latina (videoteca).

Además del establecimiento de alianzas estratégicas con organismos con precedentes en este tipo de proyectos (PUCP, Centro de la Imagen, Municipalidad Metropolitana de Lima, Municipalidad El Agustino, Embajada de Canadá en Perú, Amnistía Internacional Perú y ONU SIDA), la línea económica será abordada mediante la postulación de fondos por concursos públicos: Concurso de Proyectos de Artes Visuales y Concurso de Proyectos de Arte para la Transformación e Innovación Social.

10. Requisitos específicos de seguridad

En adición al servicio de guardianía de la propia galería que se ubica en el primer nivel, será necesaria una persona de seguridad más que esté pendiente del cuidado de las piezas y las salas del segundo nivel. A través de la red de contactos de PROLIMA, se espera recurrir a alguien con experiencia en este tipo de edificaciones.

11. Conservación

A partir del documento informativo proporcionado por la galería (“Guía del artista”) según las directrices dadas por PROLIMA, se realizarán las gestiones correspondientes para mantener

niveles óptimos de humedad y seguir los cuidados de la exposición de la iluminación artificial y natural para las piezas.

12. Mantenimiento

Además del personal de seguridad y mantenimiento propio de la galería, habrá un contacto directo y cercano con PROLIMA, puesto que esta es la entidad encargada de autorizar y supervisar el mantenimiento de obras o proyectos en edificios de un carácter patrimonial histórico y cultural.

13. Evaluación

En aras de examinar y comprender el impacto, las ventajas y los percances identificados de la exposición por parte del público, se contemplarán un conjunto de métodos cuantitativos como cualitativos. Gracias al apoyo del registro de la guardianía del primer nivel y un cuaderno que estará ubicado en la entrada de una de las salas del segundo nivel, podrá identificarse la afluencia de visitantes de la exposición. Para un análisis un poco más profundo de estxs visitantes, no solamente se contemplarán los comentarios escritos en el cuaderno, sino también los registros escritos de recojo de información que serán compartidos al finalizar cada una de las tres visitas guiadas.

14. Procedimientos administrativos

Debido a que la muestra constará principalmente en copias de fotografías, el primer procedimiento a realizar será con oficina de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, tanto para el servicio en cuestión como para el préstamo de las planchas de contacto (4). Para estos últimos ejemplares, se recurrirá al seguro “Clavo a clavo” de la compañía MAPFRE.

Otros préstamos a realizar serán para la sala enfocada en el archivo de las experiencias transfemeninas/travestis en los medios de comunicación. Para ello, se gestionarán permisos con la Biblioteca Nacional del Perú y la Biblioteca Central de la PUCP, además del seguro correspondiente. En el caso de las grabaciones de la videoteca Latina, tan solo se recurrirán a los videos enviados (copias) por la propia oficina de la casa televisiva.

Además de los trámites logísticos acerca del montaje y recursos informativos (impresos y digitales) adicionales para la muestra, otros procedimientos logísticos estarán enfocados en la planificación, organización y supervisión de las visitas guiadas y los conversatorios a realizar. Es decir, contactar a una serie de personalidades y coordinar sus correspondientes traslados y remuneraciones según sea el caso.

15. Guion curatorial preliminar

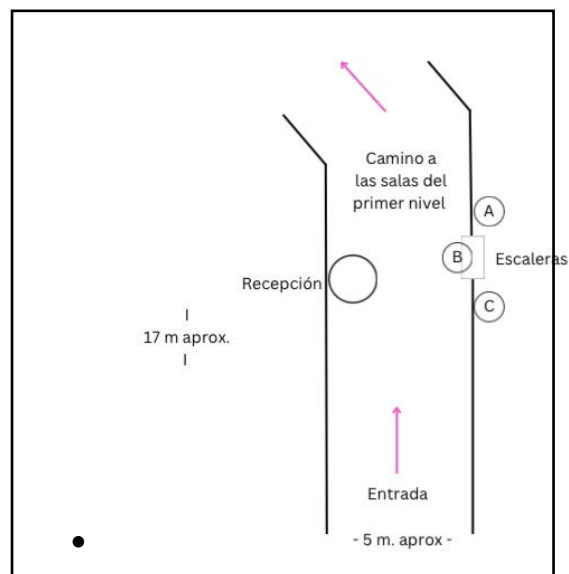
La exhibición estará dividida propiamente en las tres salas de exposición del segundo nivel de la galería. De izquierda a derecha, cada una de estas salas contará con un enfoque temático que facilitará un recorrido en el que el público pueda partir de una visión en la que las personas retratadas negocian con personas ajenas a su comunidad hacia una mucho más introspectiva e íntima: en la sala 1, predominan tanto imágenes en las que las protagonistas de las imágenes interactúan en el espacio público o con el mismo fotógrafo mediante ciertas poses como grabaciones sobre sus vivencias en la calle; en la sala 2, el enfoque gira en torno a un archivo en transición, por lo que no solamente habrá recortes de diarios en vitrinas e intervenciones en las paredes con titulares o imágenes periodísticas, sino que también se incluirán las únicas dos imágenes verticales del *corpus* elegido y las planchas de contacto del proyecto en cuestión en un par de vitrinas; y en la sala tres, la temática es mucho más privada y personal, puesto que las fotografías y las grabaciones a exhibir giran en torno a las relaciones de las protagonistas consigo mismas, su familia y otras personas transfemeninas/travestis.

15.1 Propuesta espacial

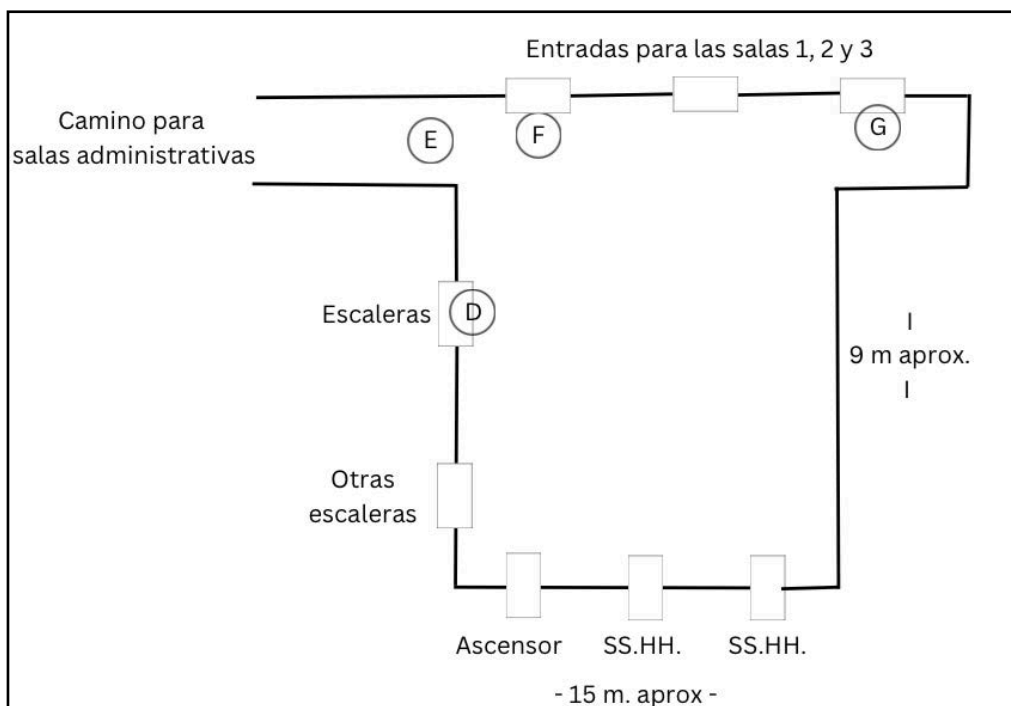
Leyenda:

- A, B, C... → Recursos museográficos o informativos
- a, b, c... → Materiales de archivo
- 1, 2, 3... → Fotografías del proyecto *Homosexuales*

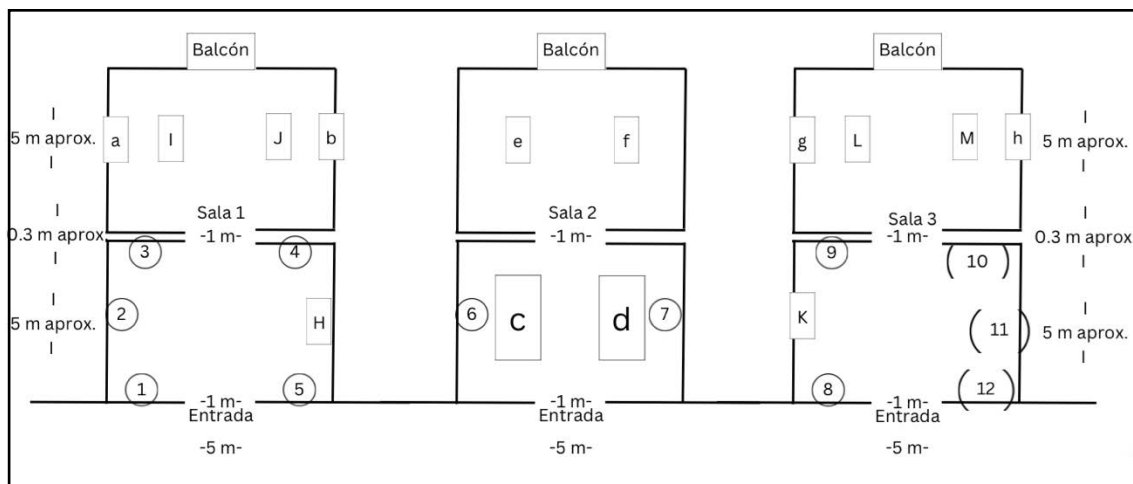
Primer nivel



Segundo nivel (exterior de las salas)



Segundo nivel (salas de exposición)



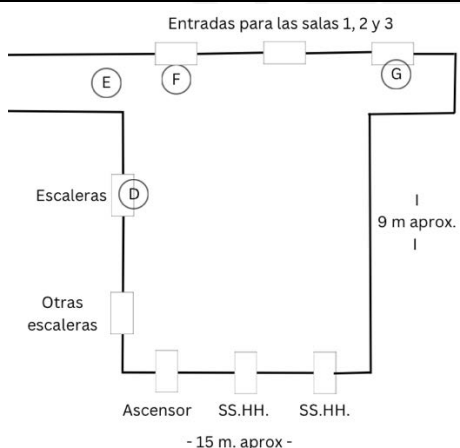
15.3 Propuesta detallada

ARCHIVO/OBRA/RECURSO	DETALLE
Primer nivel	
<ul style="list-style-type: none"> • Texto curatorial (A) • Cortina negra brillante (B) 	<p>La entrada de la escalera estará cubierta totalmente (1.20 x 4.5 m. aproximadamente) por una cortina negra brillante. En el lado izquierdo, estará impreso el texto curatorial introductorio junto con el título de la muestra. En el lado derecho, no solamente habrá una serie de catálogos impresos a modo de guía para la exposición, sino también estará impreso un código QR para acceder al mencionado catálogo de manera virtual. Este documento informativo, aproximadamente de 20 páginas, incluirá el texto curatorial, una breve reseña de Daniel Pajuelo, breve información de la exhibición, una serie</p>

- Materiales informativos (C)

de códigos QR para acceder a las grabaciones sobre la información de cada pieza, un mapa didáctico sobre los puntos en donde fueron registradas las fotografías, una breve reseña biográfica de las personas entrevistadas y participantes del proyecto fotográfico, información adicional sobre el archivo a incluir y una lista informativa con “casas trans” actuales en caso de algún interés de conocimiento o colaboración.

Segundo nivel (exterior de las salas)

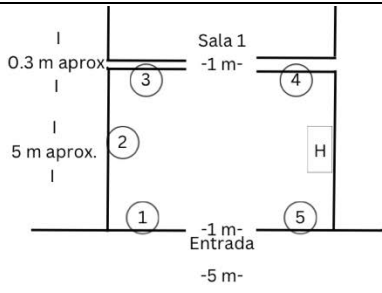







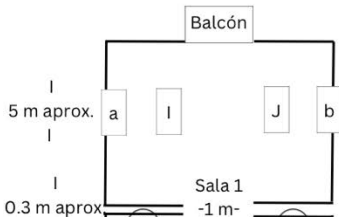
- Cortinas negras brillantes (D, F y G)
- Pedestal con cuaderno de registro y lapicero (E)

Además de las cortinas del mismo diseño del primer piso ubicadas en la entrada del segundo nivel y de las salas 1 y 3, habrá un pedestal con un cuaderno de registro en el pasillo al lado de la entrada de la sala 1. Cada visitante podrá anotar sus apreciaciones y/o comentarios de la muestra.

Segundo nivel (sala 1, primera área)

Además de que las paredes estarán pintadas de negro, otro recurso museográfico es el espejo con ese marco, gracias a la intervención de un artista, que facilitará que lxs visitantes

 <ul style="list-style-type: none"> • Espejo con un marco impreso en la pared según el diseño de un televisor 	<p>puedan posar y tomarse creativamente una fotografía con las modelos de la pieza reflejada (2).</p> <p>A su vez, habrá un código QR debajo de cada fotografía, para que así el público pueda acceder a la historia de cada foto según sus protagonistas o personas cercanas a ellas.</p>
<p>(1)</p> 	<p>Ficha técnica:</p> <p>140 x 90.5 cm</p> <p>Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(2)</p> 	<p>Ficha técnica:</p> <p>340 x 290.5 cm</p> <p>Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(3)</p> 	<p>Ficha técnica:</p> <p>140 x 90.5 cm</p> <p>Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(4)</p>	

	<p>Ficha técnica:</p> <p>140 x 90.5 cm</p> <p>Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(5)</p> 	<p>Ficha técnica:</p> <p>140 x 90.5 cm</p> <p>Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>Segundo nivel (sala 1, segunda área)</p>	
 <ul style="list-style-type: none"> • Dos bancos rectangulares (I y J) • Dos televisores de pantallas semiplanas (a y b) • Cuatro juegos de audífonos (a y b) 	<p>Manteniendo el color negro en las paredes, se agregarán dos bancos rectangulares (120 x 40 x 35 cm) cerca del centro de esta área de la sala y dos televisores de pantallas semiplanas. Cada uno estará en un lado lateral de la pared y con un par de audífonos.</p> <p>Uno (a) transmitirá la grabación de la entrevista de una protagonista de la serie fotográfica. Este video priorizará fragmentos en donde narre sobre las salidas nocturnas, las dinámicas sociales o los centros/establecimientos recreativos a los que solían ir en la década de 1990. Además del video de la entrevista, se incluirán partes en las</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Dos videos de aproximadamente 8 minutos cada uno (a y b) 	<p>que la entrevistada comparte fotografías sin interrumpir la narración.</p> <p>El otro (b) más bien será una edición de reportajes múltiples sobre las conocidas redadas a personas transfemeninas/travestis, tanto en la vía pública como en discotecas u otros centros nocturnos semejantes. Este material se elaborará gracias al material compartido por la videoteca de una casa televisiva local.</p>
Segundo nivel (sala 2, primera área)	
<div data-bbox="363 1070 657 1339" data-label="Diagram"> <p>Sala 2 -1 m- -1 m- Entrada -5 m-</p> </div> <ul style="list-style-type: none"> • Páginas de diarios en un par de vitrinas con bases de madera negra (c y d) 	<p>Manteniendo el color negro de las paredes, se agregarán un par de vitrinas con bases de madera negra (300 x 100 x 80 cm); de hecho, la altura de cada vitrina no interrumpirá la visión de las fotografías. Cada una almacenará un número de recortes de diarios y revistas, sensacionalistas y formales, sobre las personas transfemeninas/travestis durante los años 90.</p>
<p>(6)</p>	<p>Ficha técnica: 260 x 380 cm Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>



(7)

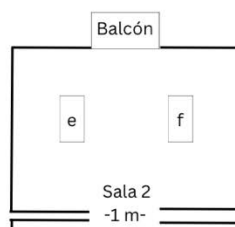


Ficha técnica:

260 x 380 cm

Gelatinobromuro de plata sobre papel

Segundo nivel (sala 2, segunda área)



A partir del trabajo de unx artista y del equipo de montaje, se tapizarán las paredes de la sala con un *collage* de los diversos titulares de la prensa local de los años noventa.

En el centro, habrá dos vitrinas con bases de madera negra (40 x 40 x 100 cm aproximadamente) que conservarán

- Planchas de contacto en un par vitrinas con bases de madera negra (e y f)

las cuatro planchas de contacto del proyecto fotográfico *Homosexuales*. Son cuatro, puesto que este proyecto está compuesto de cuatro series

HO-1



Planchas de contacto del proyecto *Homosexuales*

HO-2



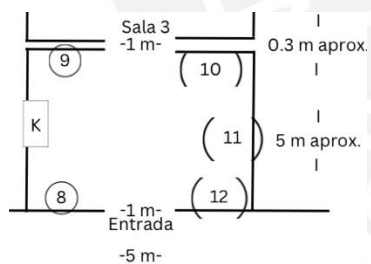
HO-3



HO-4



Segundo nivel (sala 3, primera área)







- Espejo con un marco impreso en la pared según el diseño de un televisor

Las características y la finalidad de los recursos museográficos son las mismas que los de la primera área de la sala 1. La única diferencia es la ubicación del espejo en esta sala (K), para así lograr una macroarmonización en este último espacio de exhibición.

(8)

Ficha técnica:

140 x 90.5 cm

	<p>Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(9)</p> 	<p>Ficha técnica: 140 x 90.5 cm Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(10)</p> 	<p>Ficha técnica: 140 x 90.5 cm Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(11)</p> 	<p>Ficha técnica: 340 x 290.5 cm Gelatinobromuro de plata sobre papel</p>
<p>(12)</p>	

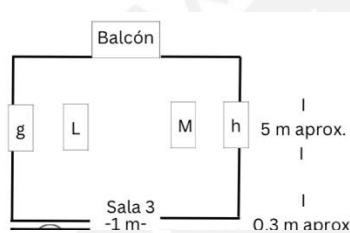


Ficha técnica:

140 x 90.5 cm

Gelatinobromuro de plata sobre papel

Segundo nivel (sala 3, segunda área)



- Dos bancos rectangulares (L y M)
 - Dos televisores de pantallas semiplanas (g y h)
 - Cuatro juegos de audífonos (g y h)
- Dos videos de aproximadamente 8 minutos cada uno (g y h)

Si bien las características museográficas son las mismas que las de la segunda área de la sala 1, el contenido de los videos es distinto.

Uno (g) es una edición de reportajes o entrevistas a personas transfemeninas/travestis que se hicieron conocidas en los medios locales. Sobre todo, son videos de la prensa televisiva rosa.

Otro (h) es una serie de fragmentos de una entrevista a otra protagonista del proyecto fotográfico, en la que narra los aspectos más comunitarios vividos; por ejemplo, el caso de los certámenes de belleza o las convivencias colectivas con otras personas transfemeninas/travestis.

16. Cronograma detallado

Cronograma: actividades detalladas		
Etapa	Actividad	Información detallada
Planificación	Diálogo con la familia Pajuelo	Dada la cercanía establecida con la familia durante el desarrollo de la tesis, diálogo detallado sobre la intención de la exposición.
	Contacto con el Archivo Daniel Pajuelo	Procedimientos legales y financieros necesarios para el préstamo de planchas de contacto y la impresión de las fotografías seleccionadas
	Contacto con personas partícipes del proyecto <i>Homosexuales</i>	Diálogo con personas registradas por Pajuelo en aras de contar con su participación remunerada en la puesta de este proyecto
	Recopilación de material audiovisual	Solicitud de permisos, servicios remunerados externos de edición y grabación de testimonios remunerados para este material audiovisual.
	Recopilación de material periodístico	Solicitud de permisos para el préstamo del material periodístico.
	Alianzas estratégicas y fuentes de financiamiento	Contacto con entidades tanto públicas como privadas en aras de contar con su respaldo, sea institucional o económico, en la realización de este proyecto, además de postular a fondos destinados al ámbito cultural privados y públicos.

	Contacto con PROLIMA	Diálogo y solicitud de los permisos necesarios para el mantenimiento del espacio cultural seleccionado para la exposición en cuestión
	Campaña publicitaria	Servicios externos de una agencia de comunicaciones para la campaña promocional de la exposición
Ejecución	Producción del montaje	Elaboración de toda la información textual necesaria para la exposición y solicitud de préstamos de materiales de soporte para la instalación
	Traslado e instalación del material	Contrato con un servicio especializado en traslado e instalación de obras para exposiciones artísticas
	Actividad inaugural	Inauguración especial con miembros de la familia Pajuelo, activistas LGBTI+, representantes de entidades aliadas, personas protagonistas del proyecto <i>Homosexuales</i> y público general
	Visitas guiadas	Tres visitas guiadas a cargo de tres personas distintas que protagonizaron diferentes series del proyecto <i>Homosexuales</i>
	Conversatorio	Un conversatorio con una persona partícipe del proyecto, dos lideresas transgénero organizaciones activistas y la curadora



