

Of Affects, Processes, and Excesses: Unruly Masculinities in Peruvian Contemporary

Visual Productions

BY

MELODDYE L. CARPIO RIOS

B.A., California State Polytechnic University, Pomona, 2013

M.A., University of California, Davis, 2015

THESIS

Submitted as partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Studies in the Graduate
College of the University of Illinois at Chicago, 2022

Chicago, Illinois

Defense Committee:

Margarita Saona, Chair and Advisor

Tatjana Gajic

Steve Marsh

Rosilie Hernández

Rocío Ferreira, DePaul University

De afectos, procesos y excesos: Masculinidades desafiantes en producciones visuales
contemporáneas en el Perú

Meloddye L. Carpio Rios

ÍNDICE

<u>CAPÍTULO</u>	<u>PÁGINA</u>
I. INTRODUCCIÓN.....	1
A. Masculinidades en el Perú: una aproximación teórico-histórica.....	4
B. El arte como medio: la transgresión del archivo visual y plástico Peruano.....	21
C. Arremetiendo contra la autoridad y el centralismo del arte.....	35
D. Las propuestas de Vargas, Bendayán y Álvarez.....	42
II. CAPÍTULO 1. LA MASCULINIDAD DE NUESTROS HÉROES: ESTÉTICAS TORCIDAS EN “CAÍDAS DE UNA VALEROSA TRAICIÓN” DE JAVI VARGAS.....	48
A. Nación, masculinidad y poder.....	49
B. Masculinizar la historia: héroes.....	55
C. “Lecturas torcidas” de la historia.....	60
D. Estéticas nacionales: masculinidades travestidas.....	62
E. Reencarnando torcidamente al héroe.....	65
F. A modo de conclusión.....	82
III. CAPÍTULO 2. MASCULINIDADES AMAZÓNICAS EXCEDENTES: CUERPO CAPITAL EN LA OBRA DE CHRISTIAN BENDAYÁN.....	84
A. El cuerpo capital masculino.....	85
B. Breve acercamiento a la Amazonía.....	89
C. Un acercamiento a través de la teoría latina, latinoamericana, negra, indígena y feminista.....	96
D. Masculinidades rebeldes.....	98
E. La artificialidad del espacio.....	106
F. Reinstuyendo el archivo.....	113
G. El cuerpo masculino excedente.....	119
H. A modo de conclusión.....	122
IV. CAPÍTULO 3. UN ACERCAMIENTO ECOCHOCOLLO A LA MASCULINIDAD REGIONAL AREQUIPEÑA A TRAVÉS DE LA OBRA DE JESÚS ÁLVAREZ.....	124
A. Cultura regional arequipeña.....	125
B. El chocollo en el imaginario loncco.....	131
C. De lo ecológico, lo queer, a lo ecochocollo.....	133
D. “Arepija” es chocolla.....	137
E. Sensibilidades e infancias ecochocollas.....	150
F. A modo de conclusión.....	160
BLIOGRAFÍA CITADA.....	163

ÍNDICE (continúa)

<u>CAPÍTULO</u>	<u>PÁGINA</u>
APPENDIX.....	172
TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS.....	173
Entrevista a Javi Vargas.....	173
Entrevista a Christian Bendayán.....	191
Entrevista a Jesús Álvarez.....	212
VITA.....	239

LISTADO DE IMÁGENES

<u>IMÁGEN</u>	<u>PÁGINA</u>
1. Botella Moche, dibujo original por Christopher B. Donnan. Recuperado del <i>Museo Travesti del Perú</i> . 2008.....	22
2. Karen Bernedo y Pilar Pedraza, <i>Las Patriotas</i> . 2021.....	24
3. Pancho Fierro “Ño Juan José Cabezudo(a) el maricon”. 1860.....	27
4. Sergio Zevallos y Frido Martin, de la serie <i>Rosa Cordis</i> . 1986.....	29/30
5. Shañu León Pérez (Nieto de las brujas), “Sin título”.....	33
6. Shañu León Pérez (Nieto de las brujas), “Sin títulos”.....	34
7. Andrew Mroczek y Juan José Barboza-Gubo, de la serie <i>Virgenes de la Puerta</i> . 2015.....	38/39
8. Estatua de Alfonso Ugarte en San Isidro, Lima. Foto por Cesar Campos.....	63
9. Estatua de Francisco Bolognesi en la Plaza de Armas de Tacna, Tacna.....	63
10. Retrato de cuerpo entero del Almirante Miguel Grau. Colección Elejalde, Instituto Rivera-Agüero.....	66
11. Javi Vargas Sotomayor. De la serie <i>Caídas de una valerosa traición</i> . 2006.....	67
12. Javi Vargas Sotomayor. De la serie <i>Caídas de una valerosa traición</i> . 2006.....	71
13. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo). <i>Entierro de cal</i> . (1986-1987).....	72
14. Yeguas del Apocalipsis. Video performance <i>Homenaje a Sebastián Acevedo</i> . 1991.....	74
15. Javi Vargas Sotomayor. De la serie <i>Caídas de una valerosa traición</i> . 2006.....	76
16. Javi Vargas Sotomayor. De la serie <i>Caídas de una valerosa traición</i> . 2006.....	80
17. Brus Rubio. <i>La masacre y la explotación del caucho</i> . Exposición LUM 2017.	90
18. Santiago Yahuarcani. <i>El corazón de los barones del caucho</i> . 2012.....	91
19. Christian Bendayán. <i>El curandero del amor</i> . 2012.....	101
20. Christian Bendayán. <i>El sueño</i> . 2012.....	107
21. Christian Bendayán. <i>Mediodía</i> . 2009.....	111
22. Marqués de Wavrin. <i>Uitoto Community</i> . Circa 1930.....	115
23. Christian Bendayán. <i>De espaldas</i> . Lienzo. 2014.....	116
24. Christian Bendayán. <i>De espaldas</i> . Azulejo. 2022.....	117
25. Christian Bendayán. <i>Chauchero</i> . 2007.....	119
26. Micha Valverde Flores. <i>Busto de matrimonio</i> . 2009.....	121
27. Juan Vinatea Reynoso. <i>Arequipa</i> . Imagen de un varón <i>loncco</i> . 1929.....	127
28. Pasaporte Diplomático de la República Independiente de Arequipa. Del archivo de Jesús Álvarez.....	131
29. Jesús Álvarez. <i>Boceto: Choqollo</i>	138

LISTADO DE IMÁGENES (continúa)

<u>IMÁGEN</u>	<u>PÁGINA</u>
30. Jesús Álvarez. <i>Ilustración: Choqollo</i>	140
31. Jesús Álvarez. <i>Arepija</i>	142
32. Jesús Álvarez. <i>Conjuro ecochoqollo en antropoceno</i> . 2020.....	145
33. Jesús Álvarez. Imagen congelada del vídeo arte “Chocollo: Re/escribir la memoria LGTBIQ+ en Arequipa desde su ancestralidad, herencia cultural”. 2019.....	147
34. Foto del Presidente Pedro Castillo durante el mensaje a la nación. 2021.....	149
35. Imagen de T’anta Wawa.....	151
36. “Con mis hijos no te metas” Gigantografías y pancartas en el espacio público limeño. 2019.....	154
37. Jesús Álvarez. <i>Qorite choqolle</i> . 2020.....	156
38. Jesús Álvarez. <i>Caretas de wawas intervenidas</i> . 2020.....	158/159

SUMMARY

My dissertation, *Of Affects, Processes and Excesses: Unruly Masculinities in Contemporary Peruvian Culture*, addresses key questions that both explain, but also further problematize, the way in which gendered bodies – specifically, the male body- is conceived and experienced in Peru. Where scholars have reviewed the formation of Peruvian masculinity from a sociological perspective, an analysis of Peru’s artistic representations of masculinities analyzed through a Gender and Queer perspective, is necessary. Informed by an intersectional, feminist and decolonial framework, my dissertation focuses on representations of what I recognize as unruly and undisciplined male bodies, emotions, and practices in the visual arts that question conventional assumptions about masculinity. In adopting this critical lens, I demonstrate the necessity to decentralize a hegemonic idea of masculinity while exploring the potential of visual productions to understand masculinities as evolving, multidimensional identities that reflect the complexities of gender, race, history, and political and social discourses in contemporary Peru.

The first chapter examines contemporary Peruvian masculinities in relation to society’s internalized ideals of heroes and heroism as examples of an “ideal” masculinity. Through Andean artist Javi Vargas reinterpretation of national heroes as drag queens, I recognize queering tactics that serve as shocking strategies that force the public to think of national heroes beyond emblematic images of bravery, heroism, and virility. I sustain that Vargas photographic performance proposes new affective and queering approaches to rethink notions of citizenship, nation and masculinity. Chapter two analyzes Amazonian understandings of masculinity in relation to the land and their history. In specific through artist Christian Bendayán’s reinterpretation of historical images and paintings from the Amazonian archive into paintings of desiring, joyful and sensual indigenous people, I recognize a queering of the archives and

aesthetics, that further dialogues with representations of masculinity, indigeneity, as well as notions of belonging, worthiness and rights in Peru. Chapter three engages with artist Choqollo Alvarez's critique of the disciplining and policing of male homoerotic, queer desire and family formation as a form of regulating Peruvian heteronormative masculinity. I argue that it is through the formation of alternative utopian spaces of homoerotic intimacies, coalitions of queer kinship, and in the exploration of queer ecology that the state's violent formulations of heterosexuality and heteronormativity are rejected. While the first chapters of my project outline the problematic relations between masculinity, nationhood and indigeneity, the last one signals the possibilities of creating new forms of understanding masculinities and forging utopian alternatives to national and traditional models of thought and behavior in contemporary Peru.

Through close examination of paintings, photographs, and social discourses, my project analyzes museum practices, historical, archival and content analysis research, along with Latin American decolonial, transfeminist and queer/marica methodologies to develop a deeper understanding of masculinities from historic formations to contemporary figurations. Focusing on the writings of scholars and activist such as Giuseppe Campuzano, Miguel Lopez, Diego Falconí, Germain Machuca, Rita Segato, and in conversation with the artist, my project articulates how these works have the possibility of constructing images capable of accounting for the processes of colonization and resistance experienced by others, racialized, gendered and ignored bodies. The project, in addition, distinguishes the use of the artistic body as a fundamental axis in the deconstruction and re-appropriation of patriarchal and heteronormative archives, opening up spaces of contestation that expose a history of violence and trauma that is embedded in Peruvian culture and histo

I. Introducción

Producir una definición o un concepto de la masculinidad es un ejercicio problemático ya que los criterios que se usan para decir que algo es “masculino” o “varonil” varían considerablemente. Tanto el locutor, el oyente como el contexto social, cultural e histórico son agentes que problematizan la producción de una definición de este concepto. Si bien se entiende que no hay una definición única ni constante de “la masculinidad”, existen un sinnúmero de imágenes e ideas asociadas al término que emergen con frecuencia y se repiten considerablemente. En el Perú, es común el escuchar entre amistades y familiares, en diferentes contextos, frases como “macho que se respeta”, “ser bien hombre” o “cholo recio” cuando se refieren a varones y a cómo se entiende su masculinidad. Lo que se reconoce en estas frases, y muchas otras similares, es que entre los peruanos el concepto de masculinidad y sus procesos de construcción de identidad están intrínsecamente asociados a un ideal de hombría, virilidad y poder. Es decir, en la frase “macho que se respeta” el hombre se tiene que hacer respetar, tanto por otros hombres como por las mujeres y por diversos cuerpos feminizados. Al ser obedecido, no contradicho, respetado es como el hombre recibe la categoría de “macho”, un hombre entre los hombres. Asimismo, el “ser bien hombre” indica que existe una forma “correcta” de ejercer la masculinidad y que cualquier otra variación de masculinidad se considera inapropiada o no lo suficientemente buena para alcanzar dicha categoría¹. Por su parte, el ser un “cholo recio” se refiere a una idea de masculinidad ideal relacionada a la dureza física, a la capacidad de expresar dominio físico y viril del hombre, “cualidad[es] que despierta[n] el respeto de los varones y el deseo de las mujeres.” (Norma Fuller, 2001) Sin embargo, al recalcar la palabra “cholo” en la frase se refiere a connotaciones

¹ De forma interesante, como señala Margarita Saona (2022), el “ser bien hombre” también apunta a que no existe un binario total, el ser buen o mal hombre, sino que se puede ser hombre en mayor o menor grado.

jerárquicas raciales específicas atribuyéndole rasgos andinos a la imagen del varón, lo cual, problematiza su pertenencia dentro de una jerarquía hegemónica masculina². Por lo tanto, en la frase “cholo recio” se alude a un factor que es considerado como atractivo en el contexto peruano, incluso entre varones que no pertenecen a la élite, indicando el reconocimiento del poder viril y alejándolo de la categoría de buen mozo, y, por ende, del atractivo femenino.

En estas frases, se evidencia cómo los ideales de masculinidad siguen un orden jerárquico que se asocian con construcciones culturales y sociales, las cuales son constantemente asediadas por prácticas identitarias que internalizan expectativas socioculturales sobre aspectos como la raza, el género y el aspecto físico, así como elementos íntimos tales como la paternidad, virilidad, la práctica y el deseo sexual. Conjuntamente, estos ideales de masculinidad se ven reforzados por una sociedad patriarcal, como la peruana, en el que se institucionaliza la misoginia, la homofobia y la transfobia como elementos del mandato de la masculinidad (Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, 2018). Este mandato o contrato destaca la superioridad (física, económica, política, etc) del varón en un estrato jerárquico de poder que la población acata como parte de un contrato establecido social y culturalmente. Bajo este contrato masculino se exige la obediencia social y cultural a sus demandas y entendida superioridad/poderío masculino por parte de la sociedad, teniendo implicaciones económicas, políticas y sociales que dependen de la obediencia y desarrollo de tal contrato.

Es así como en el Perú, lo masculino resulta en una forma de contención del imaginario cultural que se realiza a partir del modelo ideal de ser varón y que sigue diversas expectativas propuestas por este modelo hegemónico. Además, en la sociedad al normalizar las estructuras de

² Norma Fuller en “No uno sino muchos rostros” (2001) señala que “la belleza masculina...está asociada directamente a la fuerza, que se expresa en el cuerpo duro y musculoso” a una belleza física reconocida como atractiva. Por otro lado, la belleza facial se asocia al prototipo caucásico que sostiene las jerarquías sociales en la sociedad peruana sin embargo al atribuirle cualidad de bello al hombre blanco se “reconocen las jerarquías raciales, pero las invierten, apoderándose simbólicamente de los rasgos viriles y feminizando a los varones de la raza hegemónica.” (287)

poder que confluyen en el cuerpo del varón y fortificar lo que se entiende por contrato masculino se crean expectativas poco realistas y peligrosas sobre qué es ser un hombre, qué se puede considerar masculino y a quién le corresponde la masculinidad y feminidad. Esta circulación de ideas pre-establecidas y casi inflexibles de lo que se puede considerar masculino, varonil o lo macho en el contexto nacional, son la principal problemática que comprende este trabajo. Considero como necesaria una reevaluación de los presupuestos constitutivos del modelo hegemónico masculino que expliquen los múltiples cambios y procesos sociales, culturales, e históricos en el contexto peruano. A través de las obras de tres artistas contemporáneos, Javi Vargas Sotomayor, Christian Bendayán y Jesús Álvarez, propongo una teorización y crítica a la masculinidad hegemónica que permita repensar las fallas del contrato masculino. Lo que se propone mediante este acercamiento a las diversidades de género, étnico-raciales y funcionales en las masculinidades peruanas es de visualizar la necesidad de lecturas interseccionales que examinen, desde el arte, las múltiples categorías y ejes de identidad que simultánea y constantemente intersectan al varón, además, de aportar un análisis de las masculinidades en clave del presente, que propongan nuevos acercamientos que deconstruyan y se apropien de conceptos y archivos patriarcales. La finalidad es encontrar nuevos espacios sociales que permitan la visibilidad y entendimiento de vidas y experiencias de masculinidades diversas que se formulen como sitios de contestación y que expongan las capas de poder del sistema colonial, binario y patriarcal que aún prevalecen en el Perú contemporáneo.

Si bien la masculinidad se manifiesta de distintas formas y en distintos espacios no se puede comprender las intrincadas conexiones de los procesos del concepto con relación al cuerpo y cultura peruana sin antes situarlo en un contexto histórico-teórico. Es así, que primeramente se situará el concepto de masculinidad guiado por las dimensiones histórica, teórico-crítica

políticas, para después situarlo con relación a las producciones artísticas locales, con la intención de analizar el tratamiento de los cuerpos de varones por parte de los artistas y el cómo se reinterpreta lo masculino en sus obras.

A. Masculinidades en el Perú: una aproximación teórico-histórica

R. W. Connell (1995, 2005) reconoce el modelo idóneo de ser varón como masculinidad hegemónica³ y lo define como “la configuración de una práctica de género que encarna la respuesta generalmente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, que garantiza o se toma como garantía de la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (Connell, 1995, p. 77). Esta masculinidad ocupa la posición hegemónica en un patrón establecido de relaciones de género, y se establece como hegemónica al existir una correspondencia entre un ideal cultural local y el establecido poder institucional. Por lo tanto, es hegemónica en el sentido que responde en un momento determinado al ideal cultural y también es dinámica en el sentido de que cuando una cultura cambia el ideal de hombre también se transforma. En *Masculinities* (2005), específicamente, Connell explora las relaciones, actitudes y prácticas que conforman los principales patrones de la masculinidad occidental en la actualidad y señala que la masculinidad hegemónica tiene entre sus demandas más arraigadas la negación emocional, el ser proveedor del hogar, varón trabajador, público y heterosexual.

Este modelo de masculinidad hegemónica se debe entender en relación con las diversas masculinidades subordinadas, ya que al oponerse o rechazar la feminidad consigue su estatus hegemónico ejerciendo la subordinación y feminización de otros grupos de varones y mujeres (Connell, 2005). En relación con la figura hegemónica se definen otros tres tipos de

³ El concepto de masculinidad hegemónica deriva del concepto de hegemonía cultural de Antonio Gramsci que observa las relaciones de poder en una sociedad entre distintas clases sociales, “se refiere a la dinámica cultural mediante la cual un grupo reclama y sostiene una posición de liderazgo en la vida social.” (Masculinities, p. 77)

masculinidades: la subordinada, la cómplice y la marginal. Las masculinidades subordinadas se refieren a las que ocupan el lugar inferior en la jerarquía entre los varones. El ejemplo más prominente de esta masculinidad hoy en día entre los varones europeos y norteamericanos es el dominio de los varones heterosexuales y la subordinación de los homosexuales, indica Connell en *Masculinities* (2005). Esta subordinación va más allá de la estigmatización cultural del homosexualismo o de la identidad gay⁴, sino que se visibiliza desde experiencias cotidianas hasta exclusiones políticas, culturales, violencia legal, física, y discriminación. Si bien actualmente en algunas sociedades hay una mayor aceptación para quienes se declaran abiertamente homosexuales, este no es necesariamente el caso en países como el Perú donde la violencia y el estigma son elementos constates en la experiencia de vida de las personas homosexuales. Por otro lado, al hablar de las masculinidades cómplices estas hacen referencia a aquellos hombres que no se ubican del todo dentro de las masculinidades hegemónicas al comprometerse de igual o menor manera con la paternidad, la pareja, la vida comunitaria y por no sentirse cómodos en el patrón de lo hegemónico, pero que de todas formas utilizan y/o se favorecen de los beneficios patriarcales con los que cuentan sin ponerlos en tela de juicio. Como sostiene Connell, la hegemonía, subordinación y complicidad son necesarias para establecer las relaciones internas del orden de género y esta interacción del género, con otras estructuras como raza, clase, poder adquisitivo, etnia, crea nuevas relaciones y forma parte integral de las dinámicas entre masculinidades. Por lo tanto, la masculinidad marginal se asocia al colectivo de varones que experimentan todo tipo de discriminación y rechazo al no tener un igual acceso al poder ni a sus beneficios. Esta masculinidad

⁴ Es importante también considerar las relaciones que existen entre las diversas identidades de género, ya que Connell identifica específicamente bajo esta masculinidad el homosexualismo e identidad gay, lo cual no cubre el amplio espectro de las relaciones de poder y jerarquías que existen entre los varones transgénero, transexual, travesti, personas bisexuales, no binarias, los *male femmes*, la comunidad drag, entre muchos otros.

corresponde a aquellos que no encajan desde el punto de vista étnico, socioeconómico o de clase social en lo que podría ser la masculinidad hegemónica. En esta relación entre las masculinidades, la marginación depende de la autorización que la masculinidad del grupo dominante, la hegemónica, pueda otorgar. (*Masculinities*, p. 76-81).

Esta multiplicidad de masculinidades, indica Connell, existe en relación de jerarquía con parámetros establecidos que se mantiene tanto por la subordinación y opresión como por el consentimiento de sus partes y aunque en cualquier determinado momento se puede realzar culturalmente una forma de masculinidad por sobre las otras, dentro de ese contexto, hay relaciones de género específicas de subordinación, poder y dominación entre las distintas masculinidades (*Masculinities*, 2005). Sin embargo, es necesario pensar en las delimitaciones de dichas categorías, ya que lo que la jerarquía evidencia es que, aunque estas masculinidades estén dominadas por una estructura hegemónica, las divisiones entre dichas masculinidades son porosas y permiten diversas zonas de contacto. La propia Connell ha reconocido los límites y contradicciones de su formulación inicial de la estructura hegemónica. En un artículo⁵ en coautoría con James W. Messerschmidt, ella reconoce que la masculinidad hegemónica no puede entenderse como un concepto unidimensional de jerarquías y de género, sino que forma parte de las luchas sociales en las que las masculinidades subordinadas influyen y coexisten con las formas dominantes. Es aquí donde se puede leer los encuentros o espacios sobrepuestos entre las porosidades de las masculinidades como espacios que dan cabida al cuestionamiento de las subjetividades que interactúan y desafían a menudo la fijeza de sus partes. Al ser la masculinidad como el género una construcción de tipo social no puede entenderse como concepto, o múltiples conceptos, estáticos,

⁵ El artículo al que me refiero es “Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept”, publicado en el 2005, en el que los autores Connell y Messerschmidt reconceptualizan el concepto de la hegemonía masculina analizándolo desde sus inicios y evaluando sus principales críticas.

predeterminados, sino como una construcción dinámica, porosa, histórica y una creación cultural. Por lo tanto, al pensar en las masculinidades se debe comprender y cuestionar las relaciones y dinámicas que existen con relación a determinados tiempos y espacios ya que no es factible pensar el cuerpo masculino latinoamericano desde una lectura occidental que puede usar el género sin considerar las intersecciones de clase, etnia u origen colonial específicas a Latinoamérica y al Perú. En las sociedades latinoamericanas, multiculturales, con una amplia gama de clases sociales, étnico-raciales y de género es necesario pensar las diversas formas en que generan y adquieren simultáneamente prácticas sociales marcadas por estas múltiples identidades. R. W. Connell, Jeff Hearn y Michael S. Kimmel, apuntan en su introducción al *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (2004), la necesidad de investigación que cubra otras regiones geográficas⁶ al reconocer que “research on men and masculinities is still mainly a First World enterprise” (p. 9). Si bien, los estudios en torno al varón y las masculinidades desde una perspectiva de género en Latinoamérica es un área de investigación relativamente nueva, en las últimas décadas se ha visto impulsada en gran parte por el trabajo de dismantlar los discursos de femineidad y masculinidad desde la crítica feminista, y, más recientemente, por los estudios que desafían la heteronormatividad del sujeto desde una perspectiva de estudios queer. Si bien estas críticas queer y feministas permiten el desmontaje de la masculinidad entendida como categoría unívoca, la creciente línea de estudios sobre las masculinidades y los varones se ha centrado en la condición masculina desde una perspectiva de género y en cómo los discursos y las representaciones de las masculinidades han afectado las estructuras sociales de género del patriarcado y los procesos culturales más amplios de cada región de Latinoamérica.

⁶ Entre los estudios de masculinidades que cubren distintas regiones geográficas véase las colecciones *Global Masculinities and Manhood* (2013), *Masculinities and the Nation in the Modern World* (2015), *Alternative Masculinities for a Changing World* (2014), por mencionar algunos.

Entre los estudios de masculinidades más relevantes en Latinoamérica se encuentran los trabajos de Matthew Guttman, Daniel Balderston, Norma Fuller, Michael Hardin, Teresa Valdés, José Olvarría y Mara Viveros Vigoya. En especial esta última señala la importancia de pensar en la superposición entre el género y las identidades étnico-raciales⁷ indicando las diversas formas en las que las identidades masculinas en Latinoamérica son construidas simultáneamente en los varios sectores sociales, grupos étnicos, y contextos socioculturales. En el caso peruano, los estudios de las masculinidades son liderados por Norma Fuller (1997, 1998, 2001, 2003), quien aborda las dinámicas de la construcción de las identidades masculinas en el aspecto social peruano a través de estudios de jóvenes, masculinos, urbanos. Asimismo, algunos estudios otros que se aproximan a este tema desde el campo de las ciencias sociales son los trabajos de Carlos Cáceres (1998, 2002), Juan Carlos Callirgos (1995), Luis Rondán (2014, 2015) y Daniel del Castillo (2001). Sin embargo, las investigaciones sobre la representación de varones y masculinidades peruanas desde las artes (literatura, fotografía, arte plástico) son aún escasas. Entre las importantes excepciones a este caso desde la literatura se encuentran los trabajos de Margarita Saona, J. C. Ubilluz y Patricia Ruiz Bravo, así como los artículos⁸ incluidos en *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX* (2016) de Diego Falconí, *Cosas de hombres. Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2008) de Gabriela Polit Dueñas y *The body as capital: masculinities in contemporary Latin American fiction* (2015) de Vinodh Venkatesh. Desde las artes plásticas resaltan los estudios de Giuseppe Campuzano, Susana Torres

⁷ Mara Viveros Vigoya visibiliza en específico esta relación entre género e identidad étnico-racial en sus estudios de varones afrocolombianos de clase media de la capital de Chocó (1998, 1999).

⁸ Me refiero a los capítulos “La Puerta *trasera* del mestizaje. Tránsitos en la narrativa de Jaime Bayly: del homo, al gay, al bi” de Falconí, “La escritura como histeria en *La fiesta del Chivo*” de Dueñas, “Jaime Higa: la disidencia a través del goce” de López y “Homosocial Dynamics and the Spatiality of Seduction” y “Challenging Novel Masculinities” de Venkatesh.

Márquez, Miguel López, Giuliana Borea, Gustavo Buntinx, Germa Machuca, Fernanda Carvajal y Tara Daly como teóricxs, curadores y artistxs quienes, si bien no parten desde una crítica enfocada en los estudios de la masculinidad o un acercamiento a los estudios de género, sus aportes permiten lecturas problematizadas con respecto al normado cuerpo masculino y los constructos binarios de la masculinidad y feminidad en la sociedad peruana. Este trabajo busca complementar esa labor y por ello se refiere en parte a la necesidad que existe de pensar y comprender, desde las artes plásticas, la diversidad en las expresiones de masculinidades y las formas en que los varones reaccionan, reflejan y se interrelacionan con los cambios y múltiples procesos sociales, históricos, y políticos en el Perú. Mi trabajo propone, además, cuestionar la rigidez del concepto hegemónico de masculinidad, evidenciando un desarrollo en las manifestaciones culturales peruanas en el que se está cuestionando cada vez más abiertamente las dictaduras impuestas sobre los cuerpos de varones, mujeres y disidencias sexuales en su diversidad.

Para empezar, es necesario centrar las masculinidades en el contexto peruano y revelar cómo los diversos factores interaccionan y/o problematizan dicha idea. En un estudio de masculinidades urbanas limeñas Fuller (1993) apunta el poco cambio experimentado a nivel social de los varones y su relación con la agencia de la mujer. Es decir, Fuller reconoce que los varones de clase media no han experimentado cambios significativos tanto como las mujeres debido a que estas últimas han ingresado en esferas tradicionalmente consideradas masculinas y de esta manera han adquirido nuevas libertades. Por lo tanto, si los hombres han visto razones para cuestionar los modelos masculinos existentes, es en gran parte a causa de las transformaciones experimentadas por las mujeres. En acuerdo con Fuller, Mariemma Mannarelli en *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana* (2018) señala que la apertura de espacios públicos masivos, como centros de educación mixtos y el mundo laboral, supusieron cambios importantes

a inicios del siglo XX en el Perú con respecto al equilibrio de poder entre los géneros, el control sobre los cuerpos y la sexualidad. Patricia Ruiz Bravo en “Desde el margen. Representaciones de la masculinidad en la narrativa joven en el Perú” (2000) enfatiza esta transformación experimentada por las mujeres debido al cambio y la creciente participación femenina en el trabajo, educación y descenso en tasas de fecundidad, como la mayor fuente de los cambios en los varones e instituciones familiares que “afectan el imaginario social y con él todo el orden que los sostiene” (p. 245). Es en esta partida que se debe leer el cuerpo masculino en contraposición al femenino. No solo se conjuga una narrativa de diferenciación, sino que hay un orden de las cosas que propone una división entre hombres y mujeres la cual se percibe como natural. Y como lo explica Bourdieu en *La domination masculine* (1998), esta naturalización de la diferenciación ocurre a diferentes niveles, incrementando así la percepción de un orden. En este caso, lo que se percibe y afecta lo masculino es la alteración del supuesto orden a través de la *anormal* agencia que exhibe a la mujer y al espacio público que ocupa dicho cuerpo femenino.

Asimismo, en un estudio posterior, Fuller (1997) analiza la sociedad de clase media de Lima, Cuzco e Iquitos enfocándose en las representaciones de masculinidades características de la cultura urbana peruana. Ella concluye que el constructo de masculinidad en el Perú se configura en tres esferas: la de la virilidad (hombría), la del espacio doméstico (padre, esposo) y la del espacio público (trabajo, política). Cada figura se basa en códigos morales diferentes, y a veces opuestos “aunque existen tipos reconocibles de masculinidades hegemónicas y alternativas, no se puede decir que los varones concretos encajen uniformemente en cada una de ellos” (p. 272). De esta manera, resalta que parte del problema de la masculinidad es que se valoran o resaltan diversos atributos muchas veces incompatibles: por ejemplo, el ser agresivo y competitivo en el trabajo vs.

el ser un padre de familia sensible y comprensivo. Sin embargo, estos factores son imposibles de ignorar porque todos los ejes son constitutivos de la identidad masculina. Es decir, un factor que funciona en una circunstancia no funciona en otra y cada hombre debe enfrentar cada una de estas demandas contradictorias a lo largo de su vida, dando espacio a cada una dependiendo de su día a día y las particularidades de su trayectoria personal.

Si bien comprendemos que las masculinidades están inscritas en determinados momentos y espacios, estos, a su vez, responden a la persistencia del dominio que permea el concepto de varón a través del tiempo. En el Perú, desde la era pre-colombina, en el siglo XV, mucho antes del desarrollo del imperio inca y de su invasión por los conquistadores españoles, se reconocían sutiles distinciones entre los cuerpos femeninos, masculinos y tercer género. Durante este periodo la cultura andina, la cosmología y las construcciones de género fueron bastante igualitarias en comparación con otras sociedades en las Américas. En primera instancia, los habitantes de la época pre-colombina tanto varón como mujer tenían derecho a poseer tierras y fortunas independientes de sus pares, además de poder ser sacerdotes, curacas y miembros respetados de la sociedad (Reeves, p. 3). Asimismo, la presencia simbólica del personaje andrógino⁹ fue de importancia para la comunidad, en especial para la representación ritual del trueque cultural entre las culturas indígenas en el que la casta sacerdotal indígena y el coito formaban parte del ritual. La figura andrógina, además, representó una deidad en la cultura Moche que medía ritualmente entre lo terrenal y lo sobrenatural formando parte clave de la cosmovisión indígena ya que se ubicaba entre los pares abarcando y excediéndolo simultáneamente y produciendo la cultura (Campuzano, 2007, p. 2).

⁹ Giuseppe Campuzano analiza en detalle el cuerpo travesti como documento sexual de la historia del Perú empezando por el andrógino Moche y terminando por La travesti urbana en “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones...El Museo Travesti del Perú” (2007).

Con la llegada del imperio incaico el concepto de lo andrógino persistió: por un lado, estuvo presente en el culto a la deidad *Chuqui Chinchay* quien al ser compuesto de opuestos complementarios (*tinkuy*) masculino y femenino recibe una veneración especial como el apo de los otorongos patrono de los “los ermo fraditas yndios de dos naturas” (Horswell, 2013, p. 2). Además, como apunta Campuzano (2007), lo andrógino se ve presente al ser parte esencial de los rituales del trueque cultural que persistió desde la época pre-colombina (p. 2) y al ser una “característica inherente a la cultura Inka desde su origen, manifestada en su gobierno bipartito” (p. 3) ya que consistía en la presencia de pares opuestos para mantener el equilibrio, la dualidad de lo masculino (*qari*) y femenino (*warmi*). Finalmente, esta dualidad andrógina, también tenía un lugar protagónico mediante los rituales sexuales sagrados de tercer género que las *quariwarmi* (Horswell, 2013) realizaban para el bienestar del orden social andino. Es también durante el periodo del imperio incaico que la relación de la mujer frente al varón cambia ya que estas pierden gradualmente poderes y derechos que se les eran conferidos antes. El patriarcado incaico, si bien les prohíbe tener tierras y riquezas propias, les brinda un importante grado de protección bajo el Incanato al reconocerlas como figuras integrales de la sociedad andina (Reeves, p. 3), grado que desaparecerá con la llegada de los conquistadores.

La conquista española, indica Michael Hardin¹⁰ (2002), presenta a los pueblos indígenas con fenómenos nuevos como el caballo, el sarampión, y el catolicismo, de la misma manera se introducen nuevas prácticas identitarias de género y relaciones con otros géneros especialmente para los varones¹¹. Si bien el concepto de las identidades de género ya era explorado en la época del imperio inca, con la conquista se establecen diferencias fundamentales de género entre la sociedad andina y española que delimita las jerarquías de género durante y después de la conquista quitándole

¹⁰ Véase el artículo “Altering Masculinities: The Spanish Conquest and the Evolution of the Latin American Machismo” (2005).

¹¹ Traducción propia.

el poder a las mujeres y andróginos indígenas además de la mayoría de los varones. Lo andrógino, o tercer género, que ocupaba un lugar primordial en las civilizaciones anteriores, resulta asediado y prohibido por la imposición del binario colonizador y religioso al denominar su cercanía a lo femenino como producto del demonio, lo nefando. Además, durante la época de la conquista el cuerpo del varón andino fue especialmente castigado por representar un masculino otro que necesitaba ser vencido y subordinado ante la figura hegemónica del vencedor, el conquistador. Algunas de las formas más usadas de sometimiento, indica Hardin, eran las castraciones físicas y simbólicas que representaban la des-masculinización del enemigo y el arrebatarse el poder de un grupo de hombres subyugados. Asimismo, Hardin en palabras de Richard Trexler apunta a que el acto de la conquista del cuerpo masculino es un acto altamente sexualizado por los procesos de castración, penetración, circuncisión y mutilación a los que los cuerpos eran sometidos y los españoles, como conquistadores, tenían derecho al poder sexual y al dominio físico¹² (p. 7). Esta sexualización y feminización del cuerpo masculino andino subordinado ante el cuerpo hegemónico español no solo sirve como una táctica militar, sino que apunta a un “cultural defeat for indigenous males...[and] a source of humiliation, and loss of male pride” (Saona, 2014, p. 111).

En el transcurso de un siglo, la noción de los géneros en la cultura andina se suplantó y nuevas pautas se establecieron. Es durante la época de la colonia que el discurso patrimonial y eclesiástico de la Corona española inscribió de forma violenta las leyes del binario de género, de masculinidad y heterosexualidad en los cuerpos colonizados andinos que aún se mantienen vigentes en muchos elementos de la sociedad peruana. Estos discursos de género en la época de la colonia no solo fueron impuestos por los colonizadores, también los mestizos y pueblos indígenas que se habían incorporado a la economía establecida como producto de la transculturación andina marcada por la

¹² Traducción propia.

resistencia y adaptación indígena los acataron como propios¹³. Michael Horswell en *Decolonizing the Sodomite* (2005) apunta a que, si el sexo es producto de los discursos europeos del siglo XIX, es necesario repensar la zona de contacto colonial en las Américas como uno de los primeros espacios en los que los cuerpos fueron regulados y la sexualidad registrada como una posible amenaza para los aparatos proto-estatales¹⁴ (p. 16). No obstante, y tal como apunta Campuzano (2008), mientras los sistemas de control colonial prohibían el travestismo y homosexualidad, la sociedad colonial se mestizaba racial y culturalmente. Es en estos espacios de censura que las identidades andróginas persistieron amparadas en parte por las prácticas de silenciamiento y borramiento a las que fueron sometidas, ya que, entre los espacios de representación ritual, tanto los rituales católicos como los indígenas, se preservó un espacio ritual mestizo que reinterpretó y generó significados distintos¹⁵ (p. 4).

En la época de la colonia los sistemas de control del cuerpo sujetos a fuentes de poder y autoridad externas crearon sistemas racistas, de castas y género. Gonzalo Portocarrero en su libro *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana* (2004) apunta a que este momento histórico de la colonia informa el presente postcolonial peruano. Portocarrero señala que el legado del pasado colonial del sujeto formula la trasgresión como parte de la sociedad criolla peruana¹⁶ puesto que en sus inicios el sujeto criollo fue ignorado por los sistemas de poder a los

¹³ Para un artículo interesante en el que se elabora en más detalle acerca de las relaciones de género, el poder de la corona y la subordinación de los cuerpos indígenas durante la colonia, véase “Espacios de mujeres en sociedad colonial” (2018) de Mariemma Mannarelli.

¹⁴ Traducción propia.

¹⁵ Campuzano señala que, en estos espacios católicos e indígenas, los danzantes travestis aprovecharon de espacios para su permanencia y representación. Algunas danzas peruanas contemporáneas en las que se evidencia estos espacios son La tunantada, Waititi, Los negritos, por mencionar algunos.

¹⁶ Algunos trabajos que resultan útiles para pensar el tema de una estructura, jerárquica, social en el Perú desde el sujeto de la colonia, criollo, además de los textos de Gonzalo Portocarrero, se encuentran los estudios de J. C. Ubilluz, quien sostiene que la perversión y el cinismo constituyen el punto de partida del individualismo contemporáneo. Asimismo, el trabajo de Rocío Silva Santisteban apunta que desde la “basurización simbólica” se construyen diversas formas de otredad recurriendo al asco para fomentar la creación de un “otro basurizado.”

que se sometía y que (injustamente) lo despreciaba. Portocarrero sostiene que el hombre criollo al no poder nunca tener una relación directa y explícita con el rey/el poder:

...tiene como aliciente una indulgencia que le abre posibilidades de goces [y transgresiones] ilícitos, pero que lo confirma en su ser despreciable. Es decir, se le exige [al hombre] que reconozca una autoridad injusta que debilita su agencia haciéndolo cómplice estimulando su irresponsabilidad...La vivencia de esta tensión permanente es lo que le permite hacer que los otros, los indígenas y negros, sean el objeto de su goce transgresor; niega el dentro de sí, se traiciona a sí mismo. (p. 14-15).

Es así como el sujeto criollo es incapaz de configurar una narrativa nacional inclusiva, sino se distancia de una relación con la figura del Otro nacional - los indígenas, los cholos, los negros- y se enfoca en el deseo de ser partícipe del poder, de acceder al Occidente. Al igual que esta configuración del criollo, el pendejo (Portocarrero), el factor asco (Santiesteban), así como la criollada (Ubilluz) son factores culturalmente contruidos que informan las razones del daño y rechazo de unos a otros en una misma comunidad nacional.

Aunque, como señala Margarita Saona (2014, 2021), Portocarrero no se enfoca específicamente en género, su análisis da clave importante para la comprensión de la masculinidad en el Perú ya que revela el dilema que enfrentan los hombres en una sociedad poscolonial en el que el poder (la autoridad, la ley) siempre se encuentra sujeto a poderes ajenos, dejándolos sometidos sin encarnar el poder en su sociedad. Es en esta sociedad que las leyes terminan siendo manipuladas por las propias autoridades quienes deberían hacerlas cumplir y esto provoca un “cracked hegemony, an ironic, distant, and skeptical perspective towards the moral ideals that give order and sense to a society” (Saona, 2014, p. 112). Es así como el concepto de “wounded masculinity” o masculinidad quebrantada propuesto por Saona (2014, 2021) es de importancia ya que apunta a esta incongruencia de establecer una imagen del cuerpo nacional, masculino que se identifique con la

autoridad, el poder y la hombría cuando a lo largo de la historia, la literatura y las artes una serie de imágenes de masculinidades inalcanzables e inadecuadas permean el imaginario nacional (Saona, 2014, p. 106-108). Saona traza el comienzo de esta imagen de masculinidad quebrantada o conflictiva a la imagen fundacional del mito del Inkarrí¹⁷. Este trauma histórico del héroe asesinado por los poderosos que volverá en su entereza, no castrado, y que no se ha realizado, crea contradicciones insolubles y un vacío en una nación patriarcal como la peruana que busca entre sus representantes el modelo hegemónico de masculinidad (Saona, 2021). Sin embargo, en su lugar, lo que se tiene son imágenes de “proud Incas that were defeated by Spaniards, ...colonial rulers depicted either as ruthless and bloodthirsty or as weak epicureans with no real power [and] men condemned to exile because they do not conform to the heterosexual norm” (Saona, 2014, p. 107). Estas irreparables conexiones entre lo imaginado y lo real crean fracturas en la construcción de la masculinidad que se manifiestan en la actualidad “en forma de cinismo frente a las instituciones y en la violencia de género omnipresente en la sociedad peruana” (Saona, 2021, p. 16).

Efectivamente, siguiendo la lectura de Saona, en el Perú contemporáneo hablar de masculinidad implica reconocer y reflexionar sobre el poder del contrato masculino sobre los cuerpos feminizados y la violencia de género prevalente en nuestra sociedad. Existen un sinnúmero de ejemplos que materializan estas implicaciones en nuestro día a día a través de las noticias y periódicos. En el 2020, la noticia del hallazgo del cuerpo de Judith Machaca en un pozo junto al cuerpo de Noemi Escobar (14 años) sale a la luz. El principal sospechoso de ambos femicidios, un miembro del Área de Delitos Sexuales de la Policía Nacional de Tacna quien estando prófugo

¹⁷ El mito del Inkarrí presagia la reconstitución y el retorno del último inca asesinado como cabeza del Tahuantinsuyo. Saona (2021) lo resume de esta forma: “cuando los españoles mataron al último inca, le cortaron la cabeza y la escondieron, pero su cuerpo está creciendo bajo la tierra; un día, el cuerpo y la cabeza se reunirán, el mundo se transformará una vez más con un nuevo Pachacuti —una genuina revolución transformadora— y los incas gobernarán otra vez” (p. 34).

declara que es parte de una red de trata de mujeres y prostitución de menores en el que participan diversos miembros de la policía nacional. En Chachapoyas, Joel Molero, un joven homosexual de 19 años, salía de una discoteca cuando es brutalmente torturado, castrado, descuartizado y su cuerpo incinerado. La crueldad del asesinato homofóbico contra Molero es expuesta en los periódicos quienes se ensañan en divulgar todos los detalles del caso. En Lima, Angie Mimbela trabajaba en las calles cuando es asaltada, apuñalada y degollada. A pesar de la violencia del ataque, Mimbela sobrevive a la agresión y recorre unos 100 metros en busca de ayuda. Ante la mirada de motoristas, vecinos y serenazgo, Mimbela muere desangrada en la calle ya que serenazgo se rehúsa a socorrerla o llevarla a un hospital por su condición de mujer trans y trabajadora sexual. El video de seguridad que muestra el momento del ataque contra Mimbela y la huida de su asesino es exhibido en señal abierta.

Estos casos específicos de violencia contra las mujeres cis y transgénero y un hombre homosexual, vividos tan solo en los últimos años, forman parte de una lista sin fin de casos en el que la violencia e impunidad de los actos permiten confirmar los riesgos de una sociedad que acata los mandatos del contrato masculino. Dentro de este contrato patriarcal tanto las instituciones como la sociedad participan abiertamente, protegiendo y preservando el poderío masculino, y sosteniendo como mayor objetivo la relación entre poder y masculinidad a través del dominio y una violencia que se ensaña en despojar a los cuerpos vulnerables de su humanidad, doblegándolos o eliminándolos de ser necesario con la finalidad de demostrar su poder ante el otro. La antropóloga Rita Segato (2019) reconoce de forma precisa que los altos grados de violencia perpetrados en contra de cuerpos feminizados son producto de la “pedagogía de la crueldad” que reducen las personas a cosas, a desperdicio, a basura. En específico, propone Segato, la masculinidad está más disponible a la crueldad por la misma socialización que programa y equipara la masculinidad a la crueldad, al distanciamiento, a la guerra y a la baja empatía. Estas conexiones además de enseñar

y programar a los hombres a ser consumidores y depredadores, los entrena a “transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas”. La antropóloga y feminista Angelica Motta (2019) señala que, si bien en el caso peruano la mayoría de los casos de violencia contra la mujer y cuerpos feminizados son perpetuados por varones quienes son sus parejas sentimentales, el nivel de violencia ritual y destrucción de los cuerpos lo asemeja a los feminicidios mafiosos¹⁸. Motta sostiene:

El sustrato común que traspasa la mafialidad y la masculinidad es una estructura básica del ejercicio de poder altamente desregulado, que puede desembocar, entre otros, en gran corrupción y violencia letal contra las mujeres; ambos finalmente síntomas de una sociedad tan profundamente desigual que cualquier intento real de regulación del poder se vuelve ficcional (p. 95).

Es importante resaltar que esta violencia además de mostrar cómo tanto las instituciones del estado (policía nacional, jueces, serenazgo), como los hombres y mujeres¹⁹ forman parte y obedecen los mandatos del contrato masculino, demuestra cómo los medios visuales promueven el espectáculo de lo macabro. Tanto las imágenes como la narrativa que se presentan al público se ensañan en divulgar los detalles más grotescos de los casos promoviendo la brutalidad como forma de espectáculo y entretenimiento. Lo que produce esta constante reproducción de imágenes violentas, de cuerpos desangrándose y narraciones de explotación en los noticieros, periódicos y redes sociales es la desensibilización del sufrimiento ajeno ante la normalización de la violencia

¹⁸ Por “feminicidios mafiosos”, Motta sostiene que son aquellos asesinatos de mujeres que muestran la cercanía entre la mafialidad y la masculinidad reconocible por altos niveles de violencia e impunidad, que son apañados por las redes de influencia que operan en el poder (jueces, policías, mafia, etc). Si bien Motta sostiene que en el Perú predominan los feminicidios íntimos (entre parejas, en el hogar, sin mayor premeditación) es en la destrucción de los cuerpos y la impunidad de los actos donde resuena la mafialidad de los feminicidios (*La biología del odio. Retóricas fundamentalistas y otras violencias de género*, 2019).

¹⁹ Angelica Motta (2019) sostiene que tanto los hombres como mujeres participan de los pactos patriarcales en el Perú, ya que se trata de posiciones de poder que no son cuestionadas y en los que finalmente los hombres y mujeres participan de las dinámicas rapiñadoras, corruptas y encubridoras del pacto patriarcal (p. 95).

patriarcal y la crueldad como mecanismo de control y adiestramiento de la población (Segato se refiere a esos efectos como parte de la pedagogía de la crueldad y la teórica Sayak Valencia lo reconoce como la hipervisibilización de la violencia en el Capitalismo Gore (2010)). Los varones, quienes ostentan el poder, son socializados para asumir que les corresponde, que tienen derecho a imponer sus deseos a los demás, y que lo pueden hacer a través de la violencia sin consideración ni empatía.

A través de este seguimiento histórico-teórico es que podemos reconocer cómo los nexos entre los factores de poder, subordinación, violencia y masculinidad se visibilizan en los discursos dominantes, hegemónico, y heteronormativos de la historia patriarcal, social y cultural peruana. Primero, está presente en las órdenes de género precolombinas que cambiaron a medida que el Incanato expandió el poder. Segundo, en la colonización que destruyó las estructuras sociales incaicas y sus dinámicas propias. Luego, en el colonialismo que decretó un orden del género que produjo una sociedad de tensiones exacerbadas y violencia endémica. Finalmente, en las relaciones postcoloniales globalizadas establecidas por el poder que repiten en nuevos términos aquellas dinámicas y conflictos, pero todo relacionado al modelo principal de poder, dominio y violencia. Si hoy en día, la tensión entre el poder, subordinación y masculinidad se puede considerar orgánica ya que una lleva a la otra, ¿se puede desprender del cuerpo masculino la jerarquía de poderes que lo permea? Y si la literatura siempre ha revelado las fisuras del concepto de masculinidad (Saona 2010, 2021), ¿existe en esta u otras manifestaciones culturales formas alternativas de ser/comprender el varón en la sociedad cultural peruana que no apunten a una crisis de la masculinidad? Es decir, ¿cómo se puede teorizar el cuerpo masculino como cuerpo no fragmentado teniendo en cuenta el bagaje del colonialismo, la violencia endémica, las tensiones étnico-raciales, etc? ¿Se puede hablar de masculinidades alternativas o contra-hegemónicas desde las representaciones artísticas? ¿En qué consisten y cómo influyen en el concepto de masculinidad en

nuestra actualidad?

A. El arte como medio: la transgresión del archivo visual y plástico peruano

Frente a una realidad, como sostiene A. Motta (2019), en la que “la excesiva e imparable concentración de riqueza y poder acentúa y naturaliza desigualdades, corrupción, impunidad y violencia cruenta que afectan fuertemente a mujeres y disidencias sexuales y de género, entre otros grupos humanos con existencias precarizadas” (p. 17), el arte funciona como medio y agente cultural y político capaz de denunciar la violencia de género y el control de los cuerpos ante la sociedad. Sin embargo, al mencionar arte, no me refiero a la amplia historia artística de representaciones formalizadas y occidentalizadas del arte clásico donde los parámetros de lo considerado arte de buen gusto y el valor artístico de los cuerpos es establecido, por el contrario, nos referimos al arte transgresor peruano que hace estallar una conciencia crítica en contra de lo institucionalizado y lo normado. Específicamente, sostengo que este arte transgresor permite una posibilidad de (re)definir otras formas de existir que desarticulan lo normativo ya que funciona como una herramienta que posibilita aperturas de resignificación a los discursos de poder y las lógicas de exclusión del contrato masculino. Este medio artístico no solo exhibe y modifica las relaciones entre sistemas de poder y los oprimidos, sino que potencia múltiples modos de intervención y colaboración abriendo las posibilidades de acción pública en diversas esferas. Además, el arte transgresor nos regala la habilidad de imaginar y visualizar un futuro, un espacio alternativo alejado de la opresión, recuperando a través de diversas propuestas artísticas aquellas narrativas/experiencias que se pronuncian desde las fisuras abriéndose espacios desde los márgenes de lo oficial, resistiéndolo y desafiándolo.

Existe una rica tradición de producciones artísticas que reivindican el lugar del sujeto subalterno, feminizado, disidente y su posición dentro de la historia, economía y cultura nacional.

La propuesta de diversos artistas, “artistas” y gestores culturales subvierten nociones, miradas y saberes proscritos replanteando la historia misma a través de sus manifestaciones artísticas. De esta forma, liberan memorias, experiencias y sentires sofocados que contribuyen a un entendimiento más amplio y crítico del arte y las representaciones del cuerpo masculino y femenino en la historia peruana. Si bien no todas las producciones culturales peruanas ni los artistas participan de este llamado crítico²⁰, existen aquellas que desde las plásticas y performance posibilitan distintas formas de sentir, visualizar y experimentar lo personal y lo social. Estas prácticas cuestionan lógicas culturales y sociales homofóbicas, transfóbicas, racistas y misóginas, y, en su lugar, ofrecen una mirada analítica, íntima y radical. Este enfoque del arte como máquina precursora de cambio no es reciente. En el Perú, las artes han sido herramientas ampliamente empleadas para el cuestionamiento de las narrativas dominantes y prácticas de injusticia. Además de ser el principal medio que visibiliza y rescata personajes y experiencias “no deseadas” de la historia peruana que han sido oscurecidos por los procesos de exclusión y borramiento sistemático a los que fueron sometidos.

Giuseppe Campuzano en su vasto trabajo de historiador, curador y artista en el *Museo Travesti del Perú* (2008) traza el recorrido de obras excluidas a lo largo de la historia peruana donde recupera la imagen del travesti como una constante y relevante en la historia nacional. El teórico reconoce en su estudio historiográfico entre las más tempranas ilustraciones de un ser andrógino las registradas en las cerámicas Moche en la época pre-inca. Campuzano describe la imagen plasmada en una botella ceremonial Moche (500 o 700 AD) de la siguiente manera:

²⁰ De forma interesante, Margarita Saona (2021) reconoce que, desde la literatura peruana, si bien existen modelos que reconocen la otredad y castración de la ficción dominante, la mayor parte de la literatura peruana “[re]produce un sistema fracasado en cuanto busca afincar el poder en la diferencia sexual”. Saona apunta, “mientras que lo deseable sería una sociedad igualitaria y mientras que reconocemos que ciertos sectores de la población están redefiniendo su comprensión del género y de la sexualidad, la producción cultural [literaria] del país parece estar obsesionada con los pecados del padre” (*Despadre. Masculinidades, travestismos y ficciones de la ley en la literatura peruana*, p. 26).

Un personaje tendido luce trenzas, de género femenino, como también taparrabo y rodillera, estos masculinos... Tanto la característica última del personaje postrado como el tenor ritual de la escena -la cópula y la preparación de una sustancia alucinógena... ambas destinadas a lograr éxtasis-, establecen al “berdache”, en quien los atributos femeninos y masculinos se combinan, como el nexo simbólico con lo mágico (p. 16) [FIG. 1].



Figura 1. Dibujo original por Christopher B. Donnan. [Botella Moche]. Recuperado del Museo
Travesti del Perú.

Con respecto a los sacerdotes dos géneros, Campuzano asimismo rescata los escritos de Cieza de León en el siglo XVI en *Crónica del Perú* (1553) para la corona española donde Cieza narra que “hablándoles yo de esta maldad que cometían, y agrauándoles la fealdad del pecado me respondieron: que ellos no tenían la culpa, porque desde el tiempo de su niñez los auían puesto allí sus Caciques, para vsar con ellos este maldito y nefando vicio, y para ser sacerdotes y guarda de los templos de sus Indios” (p. 17). Si bien como señala Roland Álvarez Chávez en “Buscando el rastro del *Chuqui Chinchay* en territorios Moche: Sujetos duales en el Perú pre-colombino” (2020)

hay que ser conscientes de que cuando se habla de oficiantes rituales dos géneros, berdache, travesti, especialmente teniendo en cuenta registros como el de Cieza de León, es necesario contextualizarlos desde sus propios entornos al ser parte de la ritualidad andina pre-hispánica y al no poder ser sujetos transgresores al seguir las normas rituales de sus tiempos (p. 207). Lo que también se debe considerar de estas imágenes y lo que rescata Campuzano en su registro historiográfico, es la invisibilidad de esta realidad pre-hispánica altamente desconocida y poco estudiada por los peruanos. He aquí el factor trasgresor, el recuperar y reclamar como propia la historia de seres andróginos pre-incaicos que se transfiguran en personajes chamánicos mediadores entre la tierra y el cosmos, seres duales poderosos capaces de brindar poderes y favores a aquellos que los celebran.

La artista y gestora cultural contemporánea Karen Bernedo también recurre al pasado peruano con la finalidad de recuperar y resaltar la labor de personajes olvidados e invisibilizados, desafiando así los parámetros de lo establecido como "la historia oficial". Bernedo en su labor de curadora de la exposición *Emancipadas y Emancipadoras* (2019) recoge el valor histórico de mujeres que lucharon por la gesta independentista nacional, pero que fueron olvidadas por las narraciones oficiales. Su propuesta ha sido reproducida en Honduras y México, cada país reconociendo el valor histórico de las heroínas de su independencia. Asimismo, Bernedo ha curado la exposición "Históricas Precursoras de la igualdad en el siglo XX" (2022) y formó parte de la muestra *Las Patriotas* (2021) con Pilar Pedraza, serie fotográfica que recoge la historia muchas veces olvidada de heroínas históricas nacionales las cuales son representadas y fotografiadas por heroínas sociales contemporáneas creando una conexión entre el valor de la mujer en las luchas diarias y políticas desde el tiempo de la independencia hasta la actualidad [FIG.2].

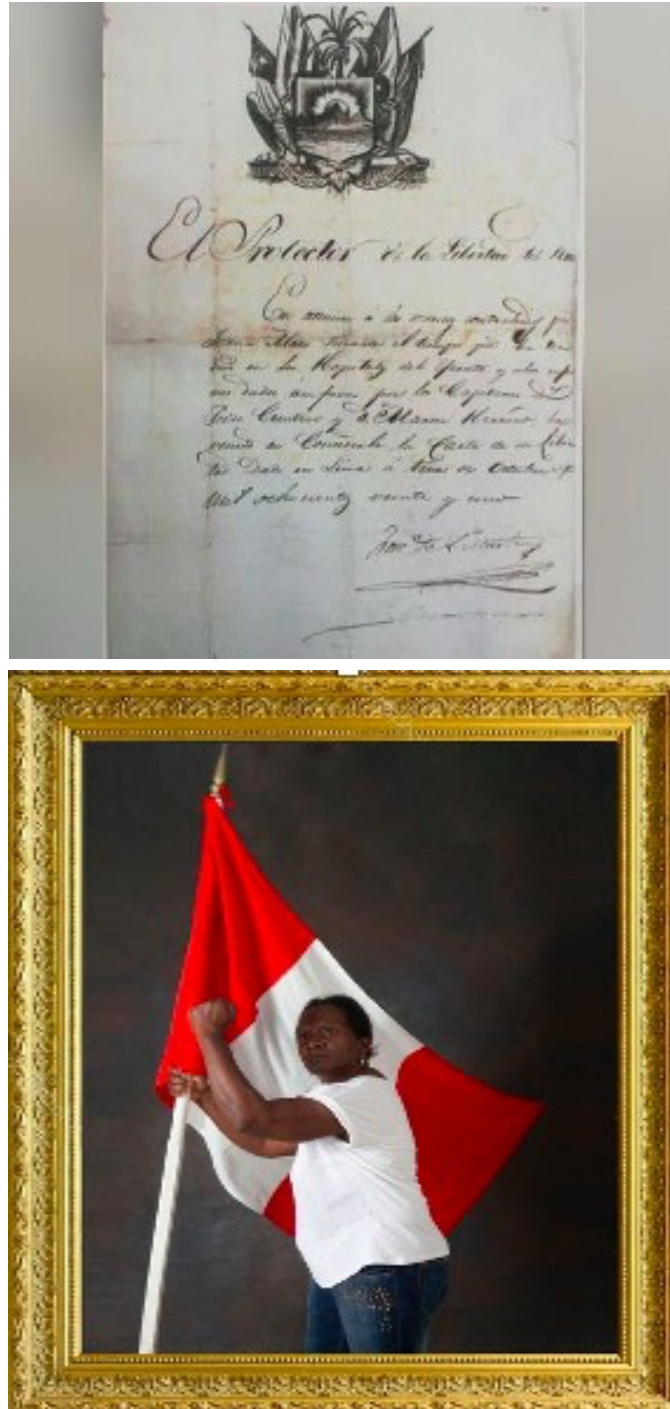


Figura 2. Karen Bernedo y Pilar Pedraza. (2021). *Las Patriotas*. Manuscrito del documento de libertad de Juana Meza, esclava que curó enfermos en el Hospital del Ejército Libertador y ganó su libertad en 1821. La fotografía es de la heroína afroperuana contemporánea, la educadora Gabriela Reyes Cotito.

Al reconocer en las obras anteriores el valor del arte transgresor en la historia nacional, es indispensable para finalidades de este estudio, específicamente el reconocer y centrarme en aquellas representaciones del cuerpo masculino que funcionan como fuente de producción subversiva ayudan a enfatizar las posibilidades de combatir el lugar de los cuerpos hegemónicos, la jerarquía genérica, las historias privilegiadas y las esferas no accesibles dentro de la cultura y el arte nacional. Haciéndole frente a una imagen valorizada del cuerpo del varón como fuerte, inquebrantable, blanco, viril, heroico y hasta violento, diversos artistas y gestores culturales plasman e interpretan, por medio de la iconográfica y los discursos artísticos populares, miradas rebeldes y contestatarias del cuerpo masculino que impulsan nuevas formas de identificación y entendimiento de la masculinidad en el Perú. Desde las representaciones costumbristas de Francisco (Pancho) Fierro en el siglo XIX a la obra indigenista de José Sabogal a comienzos del siglo XX, se traza la necesidad de representar el cuerpo del ciudadano peruano desde una realidad local. Lejos de seguir un imaginario artístico europeo y las tradiciones pictóricas hegemónicas del momento²¹, ambos artistas, apuestan por sensibilidades locales en las que el cuerpo del hombre peruano es representado en espacios cotidianos, siguiendo costumbres locales y celebrando lo autóctono de su ser. En pinturas como “Ño Juan José Cabezudo(a) el maricon”²², Fierro, artista afrodescendiente y autodidacta, retrata a un personaje particular de la escena local limeña, el cocinero Juan José Cabezudo [FIG. 3]. Magalli Alegre Henderson (2012), historiadora especialista en la historia de la sexualidad y masculinidades disidentes, relata que Cabezudo era el cocinero afrodescendiente ambulante más famoso de Lima conocido por su sazón, por su femenina voz, por

²¹ Pascal Riviale, en su artículo “Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía: relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas peruanas y francesas en el siglo XIX” (2011), sostiene que durante esa época gran número de extranjeros europeos llegan al Perú, entre ellos, cantidad de pintores pastelistas franceses. Esta influencia de artistas europeos trae consigo la influencia artística europea clásica en sus temas y formas las cuales se centran en retratos “de las familias económica y socialmente acomodadas” del país (p. 6).

²² Omisión del acento en la palabra “maricon” por parte del artista.

su homosexualidad y en su puesto de comida en la Plaza Mayor la gente se aglomeraba tanto para probar su comida como para escuchar los recuentos de los eventos del día, lo que hacía con una voz tan delicada que se ganó el apodo de “el maricón” por Ricardo Palma.

Si bien en el periódico, *Mercurio Peruano*²³, en una publicación titulada “Carta sobre los maricones” (1791), escrita por un extranjero en la Capital, describe a las personas homosexuales como “una especie de hombres, que parece les pesa la dignidad de su sexo; pues de un modo vergonzoso y ridículo procuran desmentir la naturaleza” (220), los artistas que rescataban el estilo costumbrista del Perú, como Fierro y Ricardo Palma, redimen el valor del personaje local más allá de atenerse a opiniones tajantes como la concebida en el periódico. Palma escribe “el maricon Juan José fué el más renombrado cocinero que hasta 1850 tuvo Lima”²⁴ celebrando tanto la personalidad y habilidades culinarias de Cabezudo como también resaltando su orientación sexual, fuera de prejuicios. De la misma forma Fierro en “Ño Juan José Cabezudo(a) el maricon” y “El maricon Juan José”²⁵, así como en otras representaciones de personajes de la época, resalta los atributos, habilidades y costumbres locales de las personas que componen el día a día en la Capital limeña sin restringirse a opiniones extranjeras totalizantes acerca de “lo natural” y “lo ridículo”, de esta forma, alejándose de un imaginario cultural y artístico europeo, blanco, de elite.

²³ Para un interesante estudio acerca de la influencia del periódico *Mercurio Peruano* en la formación de la masculinidad limeña centrada en el trabajo y la paternidad, véase “Degenerate Heirs of the Empire. Climatic Determinism and Effeminacy in the *Mercurio Peruano*” (2019) de Magally Alegre Henderson.

²⁴ Omisión del acento en la palabra “maricon” por parte del artista.

²⁵ Omisión del acento en la palabra “maricon” por parte del artista.



Figura 3. Pancho Fierro. *No Juan José Cabezudo(a) el maricon.*

Se evidencia que el impulso de seguir una estética particular, distinta a la hegemónica, europea, ha estado presente desde comienzos de la república. En mayor o menor medida nuestra historia artística nacional ha contado con representantes que validan visiones personales y locales acerca del arte y su gente. Artistas como Pancho Fierro, José Sabogal, Jualia Codesido, Martín Chamblí, Frido Martín, Herbert Rodríguez, Christian Flores, Juan Diego Vergara y Andrés Miró Quesada, por nombrar algunos, permiten a través de su participación y creación de obras experimentales, en sus respectivos momentos, ofrecer otro tipo de reflexiones sobre el cuerpo, la identidad y la nación. Al oponerse a representaciones de cuerpos hegemónicos, desde la plástica, las instalaciones, la fotografía, el performance y la gráfica digital, estos artistas proponen miradas

disidentes y sentires varios. Sus obras nos señalan la posibilidad de lecturas y sensibilidades alternas a las privilegiadas que amplíen el paradigma de lo “normal” y “tradicional” dentro del arte y la cultura.

En las obras de artistas como Pedro Palanca y Rodrigo Landaveri desde la gráfica y las historietas se rescata el derecho al placer y deseo celebrando el cuerpo masculino sin tapujos ni restricciones al dibujarlos desnudos, disfrutando de sus cuerpos y en actos sexuales explícitos. En sus obras la animalización del cuerpo masculino y fantasía se entrelazan con el placer y homoerotismo de los cuerpos masculinos que orgiásticamente reproducen tanto la vulnerabilidad como la sensualidad de aquellas cartografías de varones deseantes y deseosos. De la misma forma Jaime Romero desde la pintura, performance y escultura reflexiona sobre el erotismo y deseo del cuerpo masculino entrelazando referencias religiosas que aluden a su fe y deseo personal. Su trabajo a finales de los ochenta específicamente explora dimensiones diversas del cuerpo masculino, el deseo y la religión que subvierten parámetros tradicionales de lo masculino. Este enlace entre el imaginario religioso y el cuerpo transgresor fue llevado a sus extremos en el trabajo del Grupo Chaclacayo²⁶ (1982-1994) en sus puestas en escena, pinturas y fotografías explosivas las cuales inician durante el periodo de violencia de la guerra interna en el Perú (1980-2000). Es en sus representaciones de santos recibiendo felaciones, cuerpos sosteniendo relaciones necrofilicas, en las imágenes sadomasoquistas y pornográficas y en la precaria ambientación de los espacios entre basurales, ruinas y fluidos que el Grupo Chaclacayo hace evidente el terror de la violencia, el fanatismo religioso y la desaparición y tortura de los cuerpos considerados como desechables por el Estado. En la serie *Rosa Cordis* (1986), a la figura mítica de la santa patrona de Lima y el Perú, Santa Rosa de Lima (1586-1617), se le ve vestida de túnica negra y ropa interior

²⁶ El Grupo Chaclacayo estaba conformado por los artistas peruanos Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos, así como por el artista alemán Helmut Psotta, quienes en 1989 se exilian a Alemania y continúan su carrera artística hasta 2000.

de encaje, a lo largo de las distintas imágenes se le observa maquillarse, masturbarse y luego penetrar a un cuerpo aparentemente muerto rodeado de sangre [FIG. 4]. La serie fue la reacción del Grupo frente a la condecoración de la Santa con la Orden del Sol a pocos días de la “masacre de los penales”, acto de represión política en 1986 donde numerosos presos acusados de terrorismo fueron asesinados en el amotinamiento. El Grupo consideró la condecoración de la Santa como un acto por parte del Estado y la Iglesia de distraer y ocultar los crímenes y aberraciones que venían ocurriendo apañados por ambas instituciones (López, 2019).





Figura 4. Sergio Zevallos y Frido Martin. (1986). De la serie *Rosa Cordis*.

Las obras del Grupo Chaclacayo además de denunciar la participación de las instituciones en los actos de violencia apuntalan a la insistencia y crudeza de la muerte marcada en los cuerpos sexodisidentes. La constante inclusión de sangre y fluidos, la escenificación de entierros, velatorios, además de la inclusión de cuerpos inertes señala cómo la muerte es asociada al cuerpo homosexual en un contexto de violencia extrema y evocan la condena de muerte asociada a las personas infectadas con el VIH/sida. Como el teórico Miguel López (2019) sostiene del trabajo del Grupo Chaclacayo:

Lejos de cualquier reivindicación ortodoxa de una identidad gay o sensibilidad homosexual, su trabajo fue un experimento de producción de subjetividades desviadas que deshacían las identidades sociales y de género a través de un vocabulario sadomasoquista y ritual que buscaba exorcizar los efectos opresivos de la ideología, la religión y el legado del colonialismo (p. 127).

En este contexto el artista Jaime Higa, uno de los primeros artistas peruanos en hacer explícitas obras de experiencia homosexual, en los años 80 presenta trabajos plásticos y visuales con influencias punk y sadomasoquistas en los que reflexiona acerca de la violenta destrucción de los cuerpos sexodisidentes y feminizados durante la guerra interna. Sus obras no solo denuncian el violento exterminio de cuerpos subalternos sino la carnavalización de la exposición mediática de estas imágenes. Por su lado, artistas como Andrew Mroczek y Juan José Baboza-Gubo también reflexionan sobre la violencia experimentada por gente de la comunidad LGBTIQ+ y travesti desde una perspectiva más reciente. En su serie fotográfica y de instalación *Padre Patria* (2019) los artistas fotografían lugares en Lima y otras regiones del Perú que fueron el centro de violencia y asesinato de víctimas de actos homofóbicos y transfóbicos. En este ejercicio de memoria, los desolados como también céntricos escenarios, acompañados de una leyenda que detalla los actos

violentos, ejemplifican que, sin importar el lugar ni la hora, miembros de estas comunidades están expuestos a actos de violencia que son consecuencia de la homofobia y transfobia social. Este ejercicio de pensar ¿qué implica ser marica en el Perú?²⁷ ¿se puede equiparar la sexualidad e identidad de género a una condena de muerte? es explorado por el artista gráfico digital Shañu León Pérez (Nieto de las brujas). El artista en sus obras denuncia la violencia y el uso del cuerpo sexodisidente como sacrificable, desechable, en algunas ocasiones equiparándolo a San Sebastián, santo ícono homosexual venerado dentro de la comunidad LGBTQ+ peruana y símbolo de martirio y sacrificio. En la creación gráfica del artista, el Santo se transfigura en un joven hombre racializado²⁸ quien a pesar de ser exhibido, atado, descartado y marcado en señal de vergüenza con un cartel que lee “Soy Marica”, se reviste de fortaleza y resiste en pie de lucha con mirada retadora y orgullosa por más que la sociedad y el Estado lo condene y sacrifique [FIG 5].

²⁷ El artista Shañu León Pérez se hace esta pregunta específicamente reconociéndose marica en un post en su página de Facebook (2021).

²⁸ Ser “racializado” significa ser marcado socialmente por una categoría racial que afecta de forma discriminatoria u opresiva al individuo. Este sistema es sujeto por una sociedad racista y por el racismo sistemático institucionalizado. Las personas negras, marrones, las personas indígenas son ejemplos de personas racializadas.

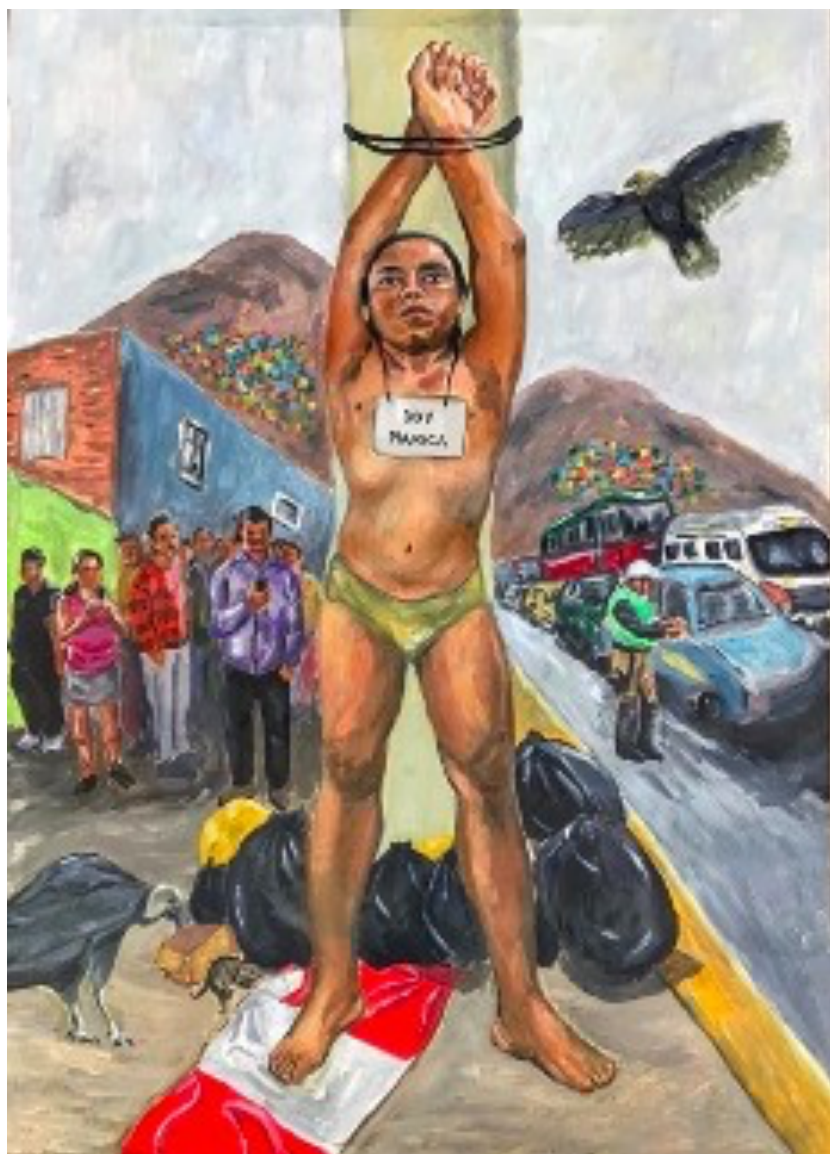


Figura 5. Shañu León Pérez (Nieto de las brujas). “Sin título”.

Este acto de resistir, para León Pérez va más allá del estar dispuesto a soportar la violencia. En sus obras también se exhibe y celebra la agencia de los personajes maricas de crear espacios, momentos y situaciones donde pueden explorar sus deseos y sentires de forma abierta. El artista retrata y celebra imágenes cotidianas donde hombres migrantes, ambulantes, maricas viven su sexualidad, transmiten deseos homoeróticos y expresan intimidad a través de momentos fugaces pero significativos como son unos besos en el mercado, los abrazos en el ómnibus o bailes

callejeros [FIG. 6]. Lo que se reconoce en estos actos celebratorios de experiencias y deseos maricas precarios, es el poder de revertir la idea del canon de belleza occidental que resalta el cuerpo blanco gay como como única posibilidad del deseo homosexual masculino. Además, en sus obras, el artista resalta formas locales de deseo racializado masculino que se alejan de las construcciones del cuerpo del hombre indio o negro como objetos de posesión y dominación impuestos desde la colonia.



Figura 6. Shañu León Pérez (Nieto de las brujas). “Sin títulos”.

Desde las diversas producciones del cuerpo como elemento transgresor artístico, social y cultural observadas, se reconoce cómo estas representaciones luchan por la autonomía, la equidad, el deseo y el derecho a vivir libre de violencia. Estas obras no solo contribuyen a repensar las políticas de representación artística, sino que cuestionan la incapacidad del Estado de proteger la vida y proveer derechos enfrentándose a nociones culturales hegemónicas que subordinan y explotan el cuerpo feminizado y sexodisidente. Específicamente, se reconoce en el trabajo de los artistas, el poder de enunciarse desde lo ignorado, desterrando los silencios y violencias por formas dignas de vida y

goce.

B. Arremetiendo contra la autoridad y el centralismo del arte

Tal como se ha observado, las creaciones artísticas permiten crear nuevos espacios de contestación y entendimiento de vidas y experiencias diversas. El arte no solo configura cambios a través de la crítica de ideas y normas, sino que facilita sitios de disputa, se fomenta reacciones y promueve nuevas conexiones. Si bien el arte permite y posibilita todas estas oportunidades y lecturas, es importante estar conscientes de sus múltiples limitaciones ya que dentro de su origen funcional el arte ha servido, y continúa funcionando, como máquina segregadora que recela la producción y difusión de determinadas estéticas. Es decir, en el mundo artístico, a lo largo de la historia y en la historia artística del Perú mismo, se favorece la producción y difusión de un arte considerado de élite que sirve como criterio artístico a seguir siendo valorizado y reconocido por encima de otras expresiones y limitando el acceso a los canales de producción artísticos y académicos.

Diversos artistas peruanos, han tenido que enfrentar la incompreensión y la falta de apoyo del mundo artístico por producir estéticas que se alejan de lo considerado arte de “buen gusto” o “arte refinado”. Ante este paradigma establecido de lo que es arte de élite y lo que no es arte, vale plantearse las siguientes preguntas ¿Cuáles son los criterios para valorizar lo que es arte válido o de calidad? ¿Qué hace que algunas prácticas y representaciones sean promovidas mientras otras son excluidas del campo de la producción artística? ¿Para quién es el arte? Una forma de acercarnos a estas preguntas y entender desde dónde parten estos pensamientos la encontramos en la misma sociedad. Ya que una sociedad en la que aún se continúa arrastrando el legado del colonialismo y la cual sostiene la hegemonía y el poder en manos de pocos es propensa a repetir las mismas estructuras corruptas en diferentes aspectos de la vida.

En una entrevista televisada, la denominada experta en políticas públicas, la abogada María

Celia Villegas, declara que “más allá de San Isidro, Miraflores o La Molina no hay Estado, y esa es la realidad. Uno se va a San Juan de Lurigancho y no puede considerar que allí hay Estado. Allí no hay reglas, no hay ley, no hay orden, no hay nada. Y en las regiones pasa incluso en mayor medida” (2022)²⁹. El clasismo de la sociedad peruana se evidencia en comentarios como estos donde se considera que solo las zonas que pertenecen a sectores acomodados de la sociedad, una sociedad limeña blanca y burguesa, son lugares donde existe un orden, donde hay cultura, donde hay Estado. La centralidad y el elitismo del arte es culpable de este mismo pensamiento, ya que se considera que fuera del círculo privilegiado de artistas, galerías y espacios, que monopolizan la producción artística nacional, no existe arte de calidad, no se cultiva talento, no hay nada. La miopía de la elite limeña excluye e ignora a gran porcentaje de la sociedad evidenciando los privilegios de la hegemonía al controlar los espacios de acceso, producción y desarrollo, mismos privilegios que se ven reflejados desde la política y la economía nacional.

Sin embargo, en la coyuntura actual es necesario replantearse la labor del arte y la función de las instituciones que albergan las obras en servicio a la comunidad. Si bien, los museos y espacios de arte históricamente han construido y resguardado los relatos higienizados de la historia, en la actualidad estos espacios tienen la responsabilidad de promover narrativas e historias que reflejen y enuncien la diversidad de las experiencias sociales y culturales locales. Cada vez con más frecuencia se reconoce la intención de estas instituciones por diversificarse, alojando propuestas y acciones que se posicionan como transgresoras cuestionando relaciones de poder,

²⁹ Si bien, como señala Margarita Saona, desde la izquierda se puede sostener “la ausencia del estado” como una crítica a las instituciones que abandonan a grandes sectores de la población y concentran sus recursos en las regiones más privilegiadas. En este caso, la entrevistada no presenta una crítica al sistema, sino que su argumento se centra en la sensación de inseguridad que se siente al alejarse de los espacios privilegiados, promoviendo un discurso discriminatorio contra aquellos que no han tenido “la fortuna” de nacer o vivir en San Isidro, Miraflores o La Molina.

actos violentos, resignificando actos históricos e imaginando posibilidades alternas. Sin embargo, como sostiene Felipe Rivas San Martín en *Multitud Marica* (2018) “el museo, con todas las deconstrucciones, descolonizaciones, despatriarcalizaciones y transgresiones a las que ha sido recientemente sometido, sigue llamándose ‘museo’” (p. 18). Es decir, dentro de esta intención por el cambio y por sostener una propuesta más progresiva, muchas veces al incluir obras transgresoras y disidentes estas se leen desde categorías que repiten parámetros normativos que domestican su correcto ingreso a la narrativa hegemónica, generando falsos espejismos de pluralidad y reproduciendo las mismas estructuras que se trataban de cambiar, señala Miguel López (2019). O, si bien se logra crear una curaduría rica en piezas que subvierten los parámetros coloniales, patriarcales e institucionales, estos espacios de exhibición siguen siendo susceptibles a las demandas y el control por parte de la sociedad.

En múltiples ocasiones exhibiciones y performances que habían sido programadas y publicadas ampliamente han tenido que cerrar sus puertas o censurar su contenido antes o a pocos días de presentarse por denuncias realizadas por una parte de la población que las considera amorales o indecentes. Al artista Javi Vargas Sotomayor a dos semanas de inaugurada su exposición “La falsificación de las Túpac” (2009)³⁰, la Alianza Francesa de Miraflores, lugar que acogía las obras, censura el video que forma parte de la exposición afirmando que “la pieza atenta contra la integridad de los niños y niñas que estudian en la Alianza” (2009). Con respecto al contenido del vídeo El Colectivo ContraNaturas en su carta “Carta Abierta a la Alianza Francesa”

³⁰ La exhibición se realizó en el 2009. En la obra “La falsificación de las Tupamaro” (2006), obra principal de la exhibición, haciendo uso de fotografía y pintura digital, el artista se acerca a la imagen del héroe revolucionario andino Tupac Amaru II, travistiéndolo múltiples veces en las divas populares Dina Páucar, Farrah Fawcett, Marilyn Monroe y Frida Kahlo. En su obra, las divas desvisten al héroe revolucionario de la referencia mítica e histórica cuando su imagen es rescatada simbólicamente del archivo y es reemplazado por las “Tupamaro”, divas populares travestidas de ambivalencia sexual que “infectan la masculinidad heterocentrada del subversivo político e inoculan el insulto homofóbico y la violencia racial” (Carvajal, 2015, p. 67).

publicada en su blog sostiene que “la mencionada obra consiste en un vídeo cuyos protagonistas son “Las Túpac” y “La San Martín” (héroes de la patria travestidos) disfrutando un encuentro sexual sugerido, que ni siquiera encajaría en la categoría de adultos, puesto que no existe ningún desnudo” (Colectivo ContraNaturas, 10 de agosto de 2009). Otro ejemplo de estas prácticas de censura y de invisibilización, viene del proyecto fotográfico y de instalación “Vírgenes de la puerta” (2015) presentado por José Barboza-Gubo y Andrew Murotzek [FIG.7]. En esta serie fotográfica se retratan cuerpos de mujeres trans, desnudas, y precarizadas quienes, ataviadas con lujosas prendas de vírgenes, desafían el machismo y las concepciones tradicionales de belleza y heteronormatividad en Perú. Las mujeres son fotografiadas en mansiones coloniales limeñas aparentemente abandonadas las cuales en medio de la destrucción todavía ostentan rasgos de una riqueza de años pasados.



“Agatha”



“Leyla”



“Denise, Yefri, Angie”

Figura 7. Andrew Mroczek y Juan José Baboza-Gubo. (2015). De la serie *Virgenes de la Puerta*.

De forma precisa esta serie resalta cómo los despojos de la colonia y sus conceptos disfuncionales de clase, rango social y etnia siguen atemporalmente vigentes en la sociedad peruana. No obstante, la estética de la obra y su representación de vírgenes a través de cuerpos travestis desnudos transgredió los límites del imaginario de parte de la población, entre ellos, la del excongresista fujimorista, Carlos Tubino. Tubino al considerar las fotografías de la obra no solo pornográficas sino herejes ya que presentaban “una ofensa a la cristiandad”, presentó ante el congreso un proyecto de ley que propone incorporar en el Código Penal el delito contra la Libertad religiosa y de Culto que penalizaría de delito aquellas acciones que atenten “contra la libertad religiosa” indicando que: "el que sin derecho ataque a otro mediante ofensas a su libertad religiosa será reprimido con pena privativa"³¹ (2018).

Asimismo, la reciente exhibición, *El fuego drag de Yma Súmac* (2021)³², que a raíz de la pandemia tomó más de dos años en coordinar y realizarse, fue censurada. A dos semanas antes de cerrar la exposición, las piezas que eran estratégicamente exhibidas en la fachada del Centro Cultural de España para estar accesibles a un público recuperándose de los estragos de la pandemia, fueron desmontadas sin ser notificados los artistas y sin ofrecer respuestas claras del porqué de la decisión. Como declara el artista partícipe de la exposición, Jesús Álvarez, el acto significa una censura por parte de los transeúntes y espectadores y “desafortunadamente, la institución en lugar de abrir diálogos y visibilizar la problemática (esa era la función de la exposición) dio pie a la

³¹ El proyecto de ley 02450/2017-CR fue presentado en el 2018 por Tubino y apoyado por siete congresistas más. Hasta septiembre del 2022 este Proyecto está en comisión Justicia y Derechos Humanos siguiendo su curso.

³² Esta exposición consiste en las obras de distintos artistas quienes homenajean el trabajo cultural y social de la cantante Yma Súmac. El curador de la muestra, Jorge Valverde, en una entrevista para el comercio sostiene que “... Yma Súmac era peruanidad, arte, escena drag, identidad. Y con lo drag y LGTB era también reivindicación, demandas urgentes como las del feminismo, demandas de género, algo que nos interpela fuertemente por el país tan conservador que somos” (Entrevista para Karina Villalba publicada en El Comercio, 2021).

transfobia y el machismo del público. Ganó la presión externa” (entrevista para Karina Villalba publicada en El Comercio, 2021).

Estos actos de censura demuestran cómo en una sociedad patriarcal, binaria y aún predominantemente católica una estética disidente puede transgredir límites imaginarios sociales. Especialmente aquellos artistas y obras que se atreven a cuestionar normas sexuales, genéricas, discriminatorias, coloniales son tachados como sujetos e ideales obscenos provocando el escarnio público y la censura política. Es en este punto que vale preguntarse una vez más, ¿cómo se puede derrocar el privilegio del y desde el arte? Primero es indispensable reconocer que nuestras instituciones públicas y la misma sociedad todavía tienen un trayecto largo que recorrer y mucho que aprender en este camino. Sin embargo, apuestas estéticas como la de estos artistas, por más que sean censuradas o cuestionadas, permiten entablar conversaciones públicas necesarias en cuanto tolerancia, diversidad, arte y sociedad. Su continua participación y acción pronunciándose desde las fisuras y haciendo visibles sus demandas y sensibilidades es indispensable para producir visibilidad de diferentes problemas y a través de distintos medios a nivel social. El estar “fuera” o estar “adentro” del discurso cultural hegemónico no es una condición totalizante o absoluta, sino que esta es siempre conflictiva y problemática. Las fisuras y fugas que existen respecto al modelo hegemónico, tanto en las prácticas como en las actitudes, son precisamente las grietas conflictivas en las que encontramos la posibilidad de resignificación y la apertura a la reintegración de los cuerpos periféricos, maricas, alternativos, subalternos como miembros centrales del imaginario peruano cultural. Por lo tanto, la diversidad de las estéticas de los artistas, sus acercamientos y cuestionamientos revelan las múltiples fallas de un sistema que resulta insostenible en la actualidad. Sin el incansable trabajo de estos artistas, activistas y promotores de cambio, no habría denuncia al sistema corrupto ni posibilidad de cambio a nivel social ni cultural.

C. Las propuestas de Vargas, Bendayán y Álvarez

Este trabajo se refiere a la necesidad de problematizar y evaluar preguntas con respecto al concepto de masculinidad peruana desde el arte para reflexionar y comprender el espacio y las relaciones que existen entre las masculinidades, el cómo son adquiridas, cómo reaccionan y cómo generan prácticas sociales marcadas por la cultura, la economía, las relaciones de género y la cultura. En específico, considero que la representación artística de personajes y estéticas transgresoras frente al constructo heteronormativo patriarcal/masculino y el acto de crear arte transgresor se enfrenta y resiste a las demandas heteronormativas sociales y artísticas aprovechando los intervalos y silencios del contrato masculino para exigir espacios y oportunidades de vida. Este potencial de cambio y reformulación lo reconozco en las obras de los artistas Javi Vargas Sotomayor, Christian Bendayán y Jesús Álvarez.

Considero que las obras de estos artistas son indispensables en este reconocimiento ya que derrocan privilegios y replantean relaciones de poder desde el arte. En primera instancia, el trabajo de los artistas cuestiona abiertamente el lugar privilegiado que ostenta el cuerpo blanco en la sociedad peruana. Los artistas ponen en evidencia las prácticas sumamente clasistas, racistas y discriminatorias que son tan comunes en la cotidianidad peruana y que parten del poder del privilegio blanco asumidas como invariables, permitiendo una apertura de cambio. Al promover representaciones de cuerpos racializados y compartir experiencias migrantes y regionales se crean espacios de resistencia que problematizan la primacía del cuerpo blanco y su historia como la única digna de contar. Otro factor importante, es que al compartir sus experiencias artísticas amazónicas, arequipeñas y migrantes los artistas cuestionan las relaciones jerárquicas del arte que estratégicamente centraliza el poder y producción en Lima. Como se vio anteriormente, la

centralidad de la producción y distribución del arte en el Perú se concentra en la capital limeña y en algunos espacios más afluentes de este territorio. Esto presenta un panorama reducido y problemático ya que como sostiene Miguel López (2019), la centralización de la producción y exhibición del arte resulta antagónica para “una comprensión plural y verdaderamente democrática de la cultura” (19) ya que no refleja la complejidad, riqueza y diversidad de su gente, culturas y modos de pensar.

Además, reconozco en la vasta producción de obras de los artistas fórmulas de aprendizaje que ayudan a replantear el cuerpo masculino hegemónico, fracturado, violento peruano desplazando nociones preconcebidas en torno a qué es o qué debe ser un hombre y cómo se vive la masculinidad. Sostengo, que el trabajo de los artistas permite desarrollar fuertes lazos de comprensión que (re)establecen experiencias y narrativas abriendo espacios alternativos masculinos de vida y goce. Sus propuestas, parten desde lo íntimo, lo personal, comprendiendo que no se tratan de experiencias aisladas para luego encontrar fisuras a través de las cuales se pueda criticar, enfrentar y replantear abiertamente modos de vivir y dejar vivir que desestabilicen el contrato masculino instituido. Los modos de existir propuestos en las obras nos enseñan diversas formas de vivir y actuar desde la comprensión, la desobediencia y la acción dinamitando los cimientos que cuestionan las estructuras de lo masculino y el poder. Considero especialmente que el potencial de estos proyectos reside en su poder de promover espacios de reconocimiento, compartir experiencias de masculinidades diversas y entablar una reeducación corporal, social, cultural y política en torno al cuerpo del varón peruano.

En específico, el primer capítulo examina las masculinidades peruanas en relación con los ideales de héroes y heroísmo internalizados en la sociedad como ejemplos de una masculinidad “ideal”. Históricamente hablando, se ha vinculado un ideal de masculinidad con la imagen del

cuerpo del héroe y la nación como heroica, viril, inquebrantable. Uno pareciera extensión del otro cuando las características asignadas como propias sirven tanto para describir al hombre - masculinidad y hombría- como a proyectos de nación. Este capítulo busca problematizar esta relación sosteniendo que este marco no solo delimita una idea de ciudadanía excluyente, sino que genera expectativas de masculinidad irrealizables y problemáticas en un contexto peruano como el actual. A través de la obra “Caídas de una valerosa traición” (2006) del artista Javi Vargas Sotomayor, se puede irrumpir y cuestionar de forma crítica los modelos tradicionales de masculinidad, apostando por nuevas formas de habitarla y experimentarla. Sostengo que en el acto de devenir héroe, travesti, cuerpo, historia, Vargas reconfigura las nociones de masculinidad colonial; permite repensar la propia relación afectiva con los cuerpos de los héroes y la masculinidad que representan; y contribuye al desarrollo de una reflexión más amplia y necesaria acerca de la historia cultural y social peruana.

El capítulo dos explora la masculinidad dentro del fenómeno de globalización capitalista. Se explora cómo bajo el sistema del capitalismo, el cuerpo es tratado como un eje que mantiene la máquina de producción ya que se requiere del cuerpo, especialmente del varón, su constante acción, producción y reproducción. Especialmente se ve en la imagen del cuerpo indígena el uso y abuso de múltiples sistemas de poder y coloniales con fines lucrativos desde comienzos de su historia. Sostengo, que las obras del artista amazónico Christian Bendayán va más allá de esta imagen reduccionista y permiten una lectura compleja entre los lazos del colonialismo, las comunidades indígenas, las políticas neoliberales y las historias locales que desafían la imagen del “cuerpo-capital” establecido por las necropolíticas del capitalismo. La intervención del archivo histórico por parte de Bendayán, así como la desafiante sensualidad de sus piezas, permiten una lectura de la masculinidad indígena que reconstituye la imagen del cuerpo amazónico de uno

precario y como mera pieza del sistema, por uno donde el hombre indígena es agente de su historia, dueño de sus placeres y gestor de su futuro.

El capítulo tres explora las obras del artista Jesús (Choqollo) Álvarez y su crítica a la disciplina y vigilancia del deseo homoerótico masculino campesino como una forma de regular la masculinidad heteronormativa peruana. Álvarez aborda el conocimiento regional, local arequipeño como una forma de entender y celebrar la diversidad sexual masculina del campo y su conexión a la naturaleza. En su trabajo, se erotiza y homosexualiza no solo la figura del hombre campesino sino también los símbolos locales proponiendo nuevas lecturas y formas de relacionarse con la tradición y lo nacional. Argumento que en la obra del artista se busca sacarles la vuelta a las relaciones de poder a través de la formación de intimidades homoeróticas, en la exploración de lo eco-chocollo (ecología queer local) y en el acogimiento de espacios utópicos alternativos para infancias disidentes (*gorites*). De esta forma, el artista permite la apertura a las sensibilidades maricas, chocollas, travestis y rechaza las formulaciones violentas de heterosexualidad y heteronormatividad por parte del estado.

Mientras que los primeros capítulos de este proyecto describen las relaciones problemáticas entre masculinidad, nacionalidad e indigeneidad, el último señala las posibilidades de crear nuevas formas de entender las masculinidades y forjar alternativas utópicas a los modelos nacionales y tradicionales de pensamiento y comportamiento en el Perú contemporáneo. Más allá de delimitar las interacciones entre las identidades, lo que se propone en este ejercicio es de reformular y alterar el modelo sujeto de masculinidad hegemónica en cada una de sus categorías y jerarquías. Se propone esto con la finalidad de llamar a la problematización de los constructos de masculinidades a favor de la redefinición del papel político y cultural del cuerpo del varón que reaccione a las limitaciones y borramientos del constructo previamente sujeto y replanteándolo desde el acto de

deconstrucción del cuerpo mismo. Es decir, a través de un examen detallado de pinturas, fotografías y discursos sociales, este proyecto analiza las prácticas de museos, la investigación histórica y análisis de archivo, guiado por acercamientos decoloniales, transfeministas, *cuir*³³ y *marica*³⁴, para desarrollar una comprensión más profunda de las masculinidades partiendo de formaciones históricas a figuraciones contemporáneas. Centrándome en los escritos de académicos y activistas como Giuseppe Campuzano, Germain Machuca, Vinodh Venkatesh, entre otros, mi proyecto distingue el uso del cuerpo artístico como eje fundamental en la deconstrucción y reapropiación de archivos patriarcales y heteronormativos, abriendo espacios de contestación que exponen una historia de violencia y trauma que está plasmada en la cultura e historia peruana. Así, se propone la desestabilización y desarticulación del sistema patriarcal hegemónico que domina los cuerpos y el imaginario nacional, exigiendo la visibilidad desde su falla/disidencia/otredad y el reconocimiento de su ser y producción como un acto político.

Este trabajo se interesa por aquellas creaciones artísticas críticas que reconfiguran el paradigma del contrato masculino y la crueldad en la sociedad peruana. Considero que desde los artivismos, acciones políticas y compromisos artísticos se están agenciando importantes focos de lucha y de vivencia que se niegan a replicar historias de violencia y silencios arremetiendo contra prejuicios, saberes y deseos privilegiados. Reconozco que, en las obras de estos artistas, su

³³ Para efectuar una lectura *cuir* y del re-sentir me centraré en los trabajos de Diego Falconí, quien reconoce su concepto como elemento político que busca “reevaluar el canon literario desde una posicionalidad desplazada, de afinidades entre quienes han sido excluidos del canon. Así, el re-sentimiento *cuir*, modo de leer impuro desde el género y la colonialidad, da cuenta de un lugar peyorativo designado por el sistema cultural, al que se responde de modo estratégico y dialógico” (p. 34-35).

³⁴ Una lectura *marica*/travesti parte de la conceptualización de Giuseppe Campuzano propuesta en su *Museo Travesti*. En esta, Campuzano no busca el “representar” o “dar voz” a los cuerpos otros con la supuesta finalidad de reintegrarlos al discurso dominante/hegemónico, sino que busca cuestionar, corroer y replantear los facilismos de la historia nacional con un enfoque en personajes travestis, transgénero, transexuales y andróginos como figuras políticas esenciales en la construcción de la historia nacional. La replantación de los cuerpos como armas políticas, contestatarias es de principal interés.

potencial reside en su capacidad de formularse como herramienta de lucha política que posibilita la construcción de imágenes y narrativas capaces de dar cuenta de procesos coloniales, patriarcales y raciales. Los proyectos artísticos se apropian de archivos, de privilegios, de espacios públicos y privados, a los que no se tenía acceso, contagiando sus deseos, exteriorizando sus placeres y volviendo palpables sus goces. Estas estéticas transgresoras no solo irrumpen y reformulan espacios, sino que permiten que los cuerpos que habitan y construyen las diversas masculinidades peruanas, incluyendo los invisibilizados como lxs cabras, travestis, negrxs, migrantes, etnoracializadx, marginales, cholxs, derroquen las supuestas normas establecidas y reconstruyan, a través de la ternura, el deleite, la rabia, lecturas alternativas de masculinidades colmadas de vida y goce.

II. La masculinidad de nuestros héroes: estéticas torcidas en “Caídas de una valerosa traición” de Javi Vargas Sotomayor³⁵

“La virilidad ha sido el rasgo clave del héroe peruano. Una virilidad idealizada como noble, sobrehumana y única, que lo producen remontando al mito más allá de sus hazañas.”

Giuseppe Campuzano (2008), *Museo Travesti del Perú*

A través de los años, el ideal de masculinidad nacional se construye a imagen de los máximos exponentes de la masculinidad de una nación: los héroes y padres de la patria. Estos modelos tradicionales de masculinidad portadores del poder (físico, adquisitivo, etnoracial, viril, etc.) son símbolos nacionales que ostentan la masculinidad por excelencia y, asimismo, constituyen la imagen deseada de ser varón. El ideal de varón para la nación y el ideal que debe de ser seguido por el pueblo.

Si bien los héroes forman parte importante de la historia nacional, los patrones de masculinidad tradicional que estos representan, resultan hoy en día inadecuados. Es necesario reevaluar los presupuestos constitutivos del modelo hegemónico de masculinidad, considerando los múltiples cambios y procesos sociales y culturales en el Perú actual. En ese sentido, se situará, en primer lugar, el concepto de masculinidad guiado por dimensiones teórico-críticas a la idea de nación y sus héroes, con la intención de examinar el lugar de los cuerpos, poderes y espacios masculinos en la sociedad peruana. Después, a través de la serie fotográfica “Caídas de una valerosa traición” (2006) del artista Javi Vargas Sotomayor, se analizará formas de irrumpir y cuestionar el modelo tradicional del varón y masculinidad heroica, explorando por medio de la performance y fotografía distintas maneras de ser y habitar lo “masculino”. Sostengo que en su

³⁵ Este capítulo se basa en el artículo "De afectos, procesos y excesos: reflexiones sobre la masculinidad y los héroes en la obra visual de Javi Vargas Sotomayor" publicado en *Ensayos de Investigación y Perspectiva de Género*, vol. II (2022). © 2022 Pontificia Universidad Católica del Perú. Todos los derechos reservados. Reproducido con el permiso de la editorial. Recuperado de: <https://catedra.pucp.edu.pe/unesco/publicaciones/ensayos-de-investigacion-y-perspectiva-de-genero-vol-ii/>

acto de devenir héroe, travesti, cuerpo, historia, Vargas Sotomayor brinda la oportunidad de reconfigurar las nociones de masculinidad y de repensar nuestra propia relación con los cuerpos masculinos. Al mismo tiempo, contribuye al desarrollo de una reflexión más amplia y necesaria acerca de la historia cultural peruana.

A. Nación, masculinidad y poder

En su ya canónico libro, *The Image of Man* (1996), George Mosse reconoce que “...the structure of the male body became a symbol of a healthy nation and society...it became one of the most powerful means of national and even socialist self-representations” (p. 27). Es decir, a lo largo de la historia moderna, la construcción de la masculinidad se relaciona directamente con el cuerpo del varón, la nación y la sociedad. En específico, la relación entre estos elementos se refuerza cuando notamos que las características que se les atribuye a estos constructos de forma individual se prestan para describirse los unos a los otros de manera conjunta y simultánea. Características como la fortaleza, la valentía y el honor describen tanto el cuerpo del varón y sus características ideales, como al pueblo de una nación en una labor edificadora. La manera polifacética y a la vez homogeneizante de estas características señala explícitamente el poder del cuerpo del varón como símbolo representante de la empresa de nación³⁶ y su pueblo.

Benedict Anderson (1991) apunta a esta homogeneización de atributos como simbología nacional, resaltando que la nación es imaginada como una comunidad siempre entendida bajo la imagen de una camaradería/hermandad profunda y horizontal³⁷. En esta aproximación, vale recalcar que tal camaradería y comunidad homosocial son por excelencia masculinas y, por lo

³⁶ Por empresa de nación me refiero a los múltiples proyectos (educación pública, control del trabajo, normas sociales) establecidos por el estado en su proceso de constitución de la nación. A través de esta empresa se cimentó, construyó y dio legitimidad al proyecto de nación, específicamente en el caso peruano, durante el siglo XIX.

³⁷ Traducción propia.

tanto, los miembros de esta comunidad/camaradería se reconocen entre sí por los atributos, características y cualidades masculinas que comparten. En la labor de dicha tarea de crear una comunidad, Mary-Louise Pratt en “Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX” (1993) se acerca a la noción de que existe una homología entre nación, lengua y cultura que se repite en el nivel del imaginario y “alrededor del cual los estados han construido los aparatos culturales y educativos oficiales” (p. 52). Este acercamiento es indispensable en la relación masculinidad-nación ya que para construir la nación es necesario crear lo imaginado como parte de una cultura nacional, fraternal y horizontal, creando un patrimonio común que justifique y dé valor a lo imaginado. Y en esta creación de patrimonio común, homosocial y homogéneo, Todd Reeser en *Masculinities in Theory* (2010) sostiene que la nación es una construcción de hombres para hombres, donde los que tienen el poder han construido y propagado naciones para servir sus propios intereses, y donde “[b]oth, masculinity and nation, are constructed through representation and discourse.” (p. 174) Al hacer de la nación una empresa masculina, se establecen discursos sobre una forma específica de masculinidad que han servido para construir una nación representativa de sus hombres y, a su vez, la nación abarca una serie de discursos que construyen y justifican una forma específica de masculinidad. Es tal la extensión de reciprocidad entre los significados que los límites del cuerpo del varón se establecen social y culturalmente como definidos e inmovibles, asemejándolo así a la idea de los límites de una nación. Es decir, si el varón es imaginado y construido como un ente fuerte y sólido, el cuerpo nacional será poderoso e impenetrable en sí. Este acercamiento también se extiende a los líderes de las naciones dentro de la empresa masculina edificadora de nación ya que “the masculinity of a president, prime minister, king, or tsar influences how the nation is perceived and how it perceives itself” (Reeser, p. 173). Ejemplos palpables de esta reciprocidad se ven en la figura de los caudillos, los héroes de la patria, la figura del dictador, todos personajes clásicos de la historia literaria, cultural e histórica de

Latinoamérica. Ellos representan los máximos exponentes varoniles de una nación y, a su vez, son símbolos idóneos de la masculinidad deseada. Cuanto más valientes, viriles y aguerridos son los héroes y caudillos nacionales³⁸, más inquebrantable es la nación. En esta relación se entiende cómo los aspectos físicos del cuerpo masculino ideal encarnan y se imaginan como parte del cuerpo de la nación y, por su parte, las características que representan al cuerpo masculino (como destreza, valentía, coraje, poder militar, etc.) son seleccionadas exclusivamente para destacar cualidades dignas de la nación. Es así como la nación se piensa como una empresa construida por varones, para varones³⁹ y en función a ellos.

Evidentemente existe una correspondencia análoga entre la nación y la masculinidad, y en esta relación, aunque no siempre de forma explícita, el poder es un elemento inherente. Un poder que, si bien se establece principalmente en los proyectos y discursos nacionales, también es perceptible al controlar la producción de los sistemas de valores que dictan los modelos y la ideología de masculinidad nacional. Tanto los comportamientos públicamente aceptados (ser varonil, figura pública respetable), como las consideradas características necesarias del varón (ser proveedor, cabeza del hogar, hombre de familia), todo es categorizado bajo el rótulo de masculinidad/varón de la nación. Sin embargo, este ejercicio de control de los cuerpos en su labor de demarcar las características ideales también determina aquellas características no pertenecientes a tal discurso, aquellas que se reconocen como las no deseadas. Mosse (1996) señala que, al seguir los procesos simbólicos y semánticos de creación y deificación del ideal masculino, a su vez, estos generan una serie de contratipos indeseables. Es decir, al formar la imagen del ideal masculino también se engendra “the existence of a negative stereotype of men who not only failed to measure

³⁸ Para un acercamiento a la figura del caudillo nacional latinoamericano, véase *Cosas de hombres. Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2008) de Gabriela Polit Dueñas.

³⁹ Siguiendo la lectura propuesta anteriormente por Todd Reeser en *Masculinities in Theory* (2010).

up to the ideal but who in body and soul were its foil, projecting the exact opposite of true masculinity” (p. 6). De esta forma se trazan las pautas de lo considerado no masculino, lo indeseable, justificado política y socialmente por la creación del masculino idealizado⁴⁰.

El poder de la nación de establecer parámetros acerca de lo varonil de la masculinidad, de igual forma transmite privilegios a aquellos que ostentan dicho poder. Es decir, los varones, en específico aquellos portadores de la forma específica de masculinidad nacional descrita en las páginas anteriores, aquellos varones considerados “dignos representantes” de la nación poseen a su vez, el poder de control sobre cómo la nación es imaginada y construida. En ambos casos, el poder es indispensable para que la nación y la masculinidad ideal funcionen. Y al igual que la nación ejerce el poder sobre los cuerpos de los ciudadanos, el ciudadano varón⁴¹, representante de la nación y portador del poder, puede a su vez ejercer poder frente a cuerpos *otros*.

Bajo esta premisa y sujeto a la ideología del proyecto de nación, el varón puede y debe ejercer su poder en la estructura de su hogar nuclear heterosexual. Esto, porque el padre en el hogar, símbolo también de la nación, demuestra su poder de masculinidad al portar, controlar y ejercer el poder y al ser símbolo de la ley frente al *otro*, un otro esposa e hijos. El ejercer el poder en el espacio privado de manera pública, como la forma en que los hijos obedecen al padre y la esposa se comporta en el espacio público, demuestran la habilidad del padre para gobernar, ya que el hombre que sepa controlar su casa es como el hombre que sabe gobernar la nación⁴² (Resser, 2010). Ese poder que ostenta el padre imponiendo su ley -que es la ley de la nación-, determina el

⁴⁰ Los cuerpos masculinos que no siguen determinadas características o los considerados abyectos se analizarán con mayor detalle más adelante.

⁴¹ Me refiero exclusivamente a un varón portador de la masculinidad hegemónica, símbolo/representante de la nación y, como tal, portador del poder. Más adelante se hará una diferenciación extensiva con respecto a masculinidades diversas y los “poderes” que portan.

⁴² Traducción propia.

desarrollo de su hogar/nación y resguarda el bienestar de sus descendientes, bienestar indispensable, ya que garantiza la supervivencia de su familia, y aporta al prestigio económico y al valor social que su apellido avala, el cual, en suma, establece su legado (Fuller, 2001). Este legado es sostenido por el poder del padre, quien garantiza la cohesión de sus integrantes al enseñar y demostrar a su familia cualidades masculinas como el honor, la fortaleza y la valentía, características que, a su vez, se le otorga al discurso tradicional de la nación.

Así entonces, se crea una conexión entre la figura del padre como representante de la nación y como portador de la ficción dominante. En la teoría de Kaja Silverman (1992), la ficción dominante se reconoce como un sistema ideológico que opera en una sociedad y que rige las diferencias de género, la masculinidad, la familia y demás construcciones relacionadas a estas. Dentro de esta ficción, la figura del hombre intacto, no castrado, forma parte central de la ideología dominante y constituye el imaginario colectivo social y cultural de la masculinidad hegemónica. Por lo tanto, para el padre/varón/ley/ficción dominante, tener u ostentar el poder (físico o simbólico) es imprescindible, y es en el hogar donde se encuentra un primer espacio para ejercerlo, para demostrar su masculinidad/hombría, y para asimismo ser reconocido de manera privada (hogar) y pública (la forma que controla su hogar) como perteneciente y forjador del proyecto de nación. Por otro lado, el ejercicio de poder de un padre en su núcleo familiar es indispensable para desarrollar el sistema de poder masculino. Este poder, a su vez, se puede vincular análogamente a las múltiples relaciones de poder que perpetúan ideas sobre la nación, dentro de un Estado.

Margarita Saona (2008, 2014, 2021) problematiza la relación entre poder, autoridad y el varón peruano, al señalar de manera compleja que, desde la conquista, el período republicano y a través de la historia nacional ha existido una incapacidad de establecer “a coherent picture of the nation in an imaginary that identifies manhood with authority and power” (Saona, 2014, p. 107)

debido a que existen fallas estructurales profundas en el imaginario patriarcal de la nación. Estas fallas, señala Saona, se leen en “a patriarchal model fraught with contradictions in a system where most men are subordinated to other men, and where authority is undermined by a cynicism that is rooted in the belief that there is an unbreachable gap between the law and reality” (p. 106). Es en tiempos de crisis nacional cuando estas fallas e inconsistencias sobresalen y se revelan, jugando un papel central “in the country's failure to establish a viable imagined community” (p. 109) y produciendo simultáneamente una imagen fallida de masculinidad. Se crea una serie de imágenes de masculinidades faltantes, incompletas, quebrantadas (Saona, 2021) en comparación al modelo de masculinidad hegemónica y es a través de la transgresión de la criollada (Portocarrero) y cinismo (Ubilluz) que un tipo de poder es posible. El poder de decidir, aunque sea en situaciones precarias, el poder de burlar y engañar para obtener lo deseado o el poder de usar la criollada y el cinismo como estrategias de supervivencia.

El poder de mandar, burlar, decidir, sobrevivir, procrear, legitimar es privilegiado por el cuerpo del varón que lo posibilita, ya que este tiene mayor posibilidad de ostentarlo y manejarlo que sus contrapartes femeninas⁴³ y/otros grupos subalternos. En el modelo anterior, el ejercicio de poder de un padre en su núcleo familiar se vincula análogamente a las múltiples relaciones de poder sobre cuerpos otros y que a su vez perpetúan ideas sobre la nación, dentro de un Estado. A través de estas relaciones lo que se manifiesta son jerarquías de poder establecidas entre varones las cuales reproducen estructuras de dominación y subyugación. Algunos otros claros prototipos de estas dinámicas de poder en juego las vemos en las interacciones entre los comandos militares

⁴³ Con esto no se niega el poder y autoridad que demostraron/ostentan las mujeres a lo largo de la historia nacional. Para un importante trabajo que resalta la figura de las mujeres peruanas en la empresa de la independencia y república, véase el trabajo de la curadora y antropóloga Karen Bernedo “Emancipadas y emancipadoras” (2019), “Archivo de la Mujer peruana” (2021) e “Históricas Precursoras de la igualdad en el siglo XX” (2021). No obstante, estos mismos proyectos demuestran casos aislados que no han sido reconocidos ni abordados como merecen hasta ahora.

y sus subalternos, en la figura de un presidente/rey/gobernador y sus súbditos, o en las relaciones entre héroes de la patria y el pueblo de una nación.

B. Masculinizar la historia: héroes

Los héroes de la nación, los considerados padres de la patria son personajes épicos de la historia nacional reconocidos por sus hazañas de grandeza en honor y defensa a la nación. En el Perú, a lo largo de la historia, se ha fomentado la difusión de figuras de héroes patrios a través de la creación de bustos y estatuas en espacios públicos, en el nombramiento de calles y plazas, mediante proyectos nacionales, entre otros accionares públicos y privados, y cuya iconografía se graba en la mente y sentir popular siendo las encargadas de “construir el derrotero histórico peruano” (Leonardini, 2009, p. 1268). Si bien estas figuras de héroes patrios son y han sido parte de la historia nacional, se reconocen momentos específicos de nuestra historia en los que resaltar al héroe y sus hazañas se convierte en tarea necesaria para la nación. Tal como reconoce la historiadora de arte, Nanda Leonardini (2009), estos momentos indispensables en los que se recurre a la figura del héroe se han presentado desde la época de la independencia en actos de la nueva república por redefinirse a sí misma como soberana del control de España, alejándose de símbolos impartidos en la colonia.

El historiador Marcel Velázquez (2013)⁴⁴ señala cómo el modelo de héroe se desarrolla en la imagen del hombre ilustrado limeño a finales del siglo XVIII. A través del orden propuesto por la racionalidad, este héroe ilustrado capaz de “construir un lugar de enunciación propio y una

⁴⁴ Véase Marcel Velázquez, *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)* (2013), donde se ofrece un acercamiento por “la producción y el significado de los imaginarios que fueron instituyendo la ciudad de Lima entre mediados del siglo XVII y finales del XIX,” (p. 15) y además se resalta la intersección entre el cuerpo, la fiesta y la mercancía.

figura social legitimada para actuar en la ciencia y en la política gracias a su palabra y saber” (p. 82) modela la sociedad llevando la ciudad de Lima de un proyecto ilustrado a uno civilizatorio. Por su parte, la historiadora Magally Alegre Henderson⁴⁵ (2012, 2019) distingue cómo en la década de 1820 surgen nuevas formas de masculinidades heroicas inspiradas en los Libertadores José de San Martín y Simón Bolívar. Estas masculinidades heroicas, privilegiadas en Lima, y asociadas con la virilidad, fortaleza física y desempeño militar sirvieron como elemento importante de la propaganda independentista al ser representaciones visibles y palpables del heroísmo victorioso y la causa independentista. Alegre Henderson (2012) sostiene que los héroes de la independencia, convertidos en ciudadanos modelos de la nación, consolidaron una imagen de masculinidad hegemónica basada en el modelo neoclásico de masculinidad heroica, centrada en el culto al cuerpo helénico del héroe y su ejercicio de la violencia militar⁴⁶ (p. 181). A partir de este modelo de masculinidad heroica, y específicamente a través de la figura de Bolívar⁴⁷, se da paso a la masculinidad caudillista que se instala como la hegemónica en la temprana república peruana (1820-1850). Los caudillos, líderes políticos y militares, al formar parte de las guerras de independencia se consideraban a sí mismos como héroes independentistas y padres fundadores de la nación, herederos del derecho de gobernar sus tierras. Bajo este escudo, se presentaron, durante los tiempos de turbulencia de la temprana república, como la única opción capaz de restaurar la paz y defender la patria, trabajo que hicieron ejerciendo el poder y la violencia (Alegre Henderson, 2012).

⁴⁵ Véase el trabajo de Magally Alegre Henderson (2012, 2019), quien, centrándose en el Perú, proporciona un detallado estudio histórico acerca de las masculinidades peruanas desde la época tardía de la colonia hasta la temprana república, específicamente resaltando la figura del “maricón” en la historia nacional.

⁴⁶ Traducción propia.

⁴⁷ Magally Alegre Henderson (2012) señala específicamente que muchos caudillos mestizos configuraron su propia imagen militar y masculina usando a Bolívar como ejemplo de un militar mestizo, de nacimiento noble y heroico. Marcando así, “a change from the colonial hegemonic masculinity, based on scientific theories that privileged white peninsular masculinity as the epitome of virility” (p. 183).

Reeser (2010) reconoce estos momentos en que la figura del héroe se vuelve necesaria para una nación como instantes de peligro para la sociedad. La necesidad de la nación de buscar en la figura de los héroes un legado, apunta a la fragilidad y mortalidad del cuerpo humano. Esta fragilidad remonta a la necesidad de una cultura que asegure la supervivencia de la nación y encarne su historia a través de los héroes patrios. Cuanto mayor sea el peligro del pueblo, mayor será la necesidad de buscar al héroe y, en este ejercicio de buscarlo, se reconocen sus proezas y se le admira como modelo a seguir en el marco del proyecto nacional.

En estas figuras y en su representación histórica y simbólica de valores nacionales como el honor, la entrega, el esfuerzo y la valentía, entre otros, se mitifica aún más el legado inalcanzable del héroe y se eleva como ejemplo de masculinidad legendaria. Ante esta figura legendaria del héroe, el varón, hijo de la nación, aprende a desear al héroe, desea imitar su ejemplo, seguir sus prácticas, aspira a portar tanto el poder viril y el reconocimiento social, como las características patrióticas que estas figuras masculinas representan. Pero ¿por qué el mito de estas figuras, a pesar de los años, continúa causando admiración y devoción en el pueblo? Más allá de representar un pasado considerado glorioso, el culto a estas figuras se debe a que los héroes representan la máxima expresión de masculinidad, no solo para la nación sino también en los diferentes planos de la masculinidad. Norma Fulller (2001, 2018) distingue el plano natural, el doméstico y el público como planos independientes y reconocibles de la masculinidad a la que todos los varones pertenecen. Dentro de estos planos, sostengo que los héroes, representantes de la nación, son de los varones que se distinguen notoriamente como partícipes dentro de los tres planos. Es decir, se les reconoce en el plano natural como símbolos de virilidad, gallardía y valor; en el plano

doméstico, no solo como padres de familia sino como padres defensores de toda la nación, padres entregados a la patria y su población; y en el plano público, como políticos, militares y pensadores exitosos, dignos representantes de la nación. Por lo tanto, al ser ejemplo de masculinidad en cada aspecto de su vida, los héroes se vuelven figuras míticas de masculinidades exaltadas que el varón aprende a admirar, sin importar el paso del tiempo. Y así, el poder que radica en la imagen masculina del héroe, padre, militar, valiente, dominante, prevalece como símbolo ideal de masculinidad nacional.

Sigmund Freud en “Group Psychology and the Analysis of the Ego” (1921) reconoce que el poder del líder masculino se intensifica a raíz de dos vertientes. Primero, el poder irresistible y misterioso que produce la imagen de líder (p. 86) y segundo en “the illusion...that the leader loves all the individuals in the group with an equal love...[becoming] their substitute father.” (p. 102) Los seguidores/devotos del líder, “each individual is bound by libidinal ties on the one hand to the leader (Christ, the Commander-in-Chief) and on the other hand to the other members of the group” (p. 103). Esta relación tanto con el líder como con sus camaradas produce que una conexión intensa se desarrolle y es esta intensidad de la relación/del amor que lleva al fenómeno de pánico en grupos militares. Es decir, Freud señala que el pánico se produce entre los grupos militares por una repentina desconexión del grupo con el líder, cuando “a group of that kind becomes disintegrated” (p. 103) o si el grupo perdiera su cabeza, a su líder. Si bien es distinguible un amor de naturaleza homoerótica en esta relación dependiente, en este deseo de estar con el líder y sus camaradas, este es sublimado en lugar de sexual, argumenta Freud, ya que para que todos los miembros puedan amar al líder y amarse entre ellos, tienen que renunciar a su deseo sexual.

Este acercamiento al amor, deseo entre miembros de un grupo y su líder, no obstante, ignora cómo en algunas instancias a través del homoerotismo o en círculos homosociales se

desarrollan deseos quizás menos mencionados, pero igualmente experimentados, que van más allá de lo sublimado o el desear imitar la valentía u hombría otorgada al hombre patrio. Se desprenden deseos del cuerpo, platónicos, deseos de la muerte y románticos que se resisten a renunciar a un deseo erótico al relacionarse a estas figuras míticas. En estas relaciones no solo se alude a un deseo erótico experimentado por varones homosexuales, sino que se reconocen deseos igualmente experimentados por hombres de diversas sexualidades. Deseos tales como: el deseo romántico heterosexual, representado en la idea femenina de nación y el cuerpo del varón/masculino; el deseo erótico de poseer, encarnado por el poder del héroe/masculinidad sobre la nación/femenino; el deseo erótico, que se transfiere a la idea del cuerpo nación-masculino; el deseo al sexualizar la hazaña, el heroísmo y muerte del héroe por su patria (Rekdal, 2018); o el deseo experimentado ante la relación homoerótica del varón deseando físicamente el cuerpo del héroe (Sommer 1991; Resser, 2010).

Al hablar del deseo y la nación, en su estudio acerca de la masculinidad mexicana, Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2007) señala que en una sociedad falocéntrica, el cuerpo masculino toma la centralidad como la figura del héroe, una centralidad que hace de su cuerpo un objeto de deseo. En este punto, resalto el papel del deseo y su lugar protagónico, que permite erotizar al cuerpo y despertar placeres. Estos deseos movilizan y excitan historias, objetos y discursos que no habían sido nombrados todavía, al no ser reconocidos ni representados por las políticas de identidad de la nación. Domínguez-Ruvalcaba advierte sobre los peligros de estos deseos no reconocidos y sus implicaciones para la nación cuando los cuerpos se alejan de las estéticas tradicionales de masculinidad. Es decir, al ser los varones elementos centrales en la representación de las políticas de la nación, alejarse de estos constructos pone en peligro la nación. Si la virilidad es prestigiosa, la feminidad representa el desprestigio, ya que un hombre afeminado

dentro del sistema de valores estéticos-eróticos de la nación implica perder el prestigio y la nacionalidad (Domínguez-Ruvalcaba, 2007)⁴⁸.

C. **“Lecturas torcidas” de la historia**⁴⁹

Si bien la figura del héroe nacional peruano se afianzó en una acción por redefinirse soberana de España recurriendo a imaginarios de héroes locales colmados de masculinidad y valentía, las pautas con las que se configuran a estos modelos nacionales se rigen aún bajo pautas sostenidas en un estado colonial. Estos modelos siguen códigos rígidos de moralidad y ciudadanía que representan y organizan comportamientos definidos y aptos para el espacio público y para adoctrinamiento de los ciudadanos. Aquellos cuerpos que varían de la norma, los que exhiben características y comportamientos inapropiados, son los que producen desconfianza y temor en el imaginario nacional. Un temor causado por alejarse de la norma, por salir del modelo nacional, sin embargo, bajo estas posibles desviaciones ningún cuerpo es más sospechoso que el cuerpo del varón afeminado.

Si la masculinidad adquiere coherencia y estabilidad a través del repudio de lo abyecto, tal como indica Norma Fuller (2010), entonces el cuerpo del varón afeminado que no repudia sino personifica lo “desviado”, bajo el proyecto de nación, constituye en sí lo abyecto (Fuller 2001, 2018; Motta, 2019). Este cuerpo abyecto amenaza al sujeto con la pérdida de su nacionalidad, su masculinidad, su patria, su poder, la ley, el falo. El varón afeminado causa sospecha, temor, desconfianza, no se restringe a un formato ni mandato y es este no limitarse en el que se recalca un uso desviado y peligroso del cuerpo, un cuerpo disidente que escapa al control patologizante del

⁴⁸ Traducción propia de las ideas del autor.

⁴⁹ Al mencionar “lecturas torcidas” aludo específicamente al trabajo de Giuseppe Campuzano (2008) en su Museo Travesti del Perú y a “las distintas formas de componer su colección, activando una revisión marica del pasado a través de conceptos momentáneos o categorías-para-la-ocasión” (López, 2019, p.267).

Estado y sus proyectos de nación.

Pensar en masculinidades con relación al proyecto de nación resulta muchas veces restrictivo, ya que dicho proyecto desde su concepto fue regido por binarismos absolutos como masculino/femenino, civilización/barbarie, público/privado, y estas divisiones se redefinen hoy en día bajo códigos que determinan aun entre los cuerpos ciudadanos y los rechazados, entre sexualidades correctas y desviadas, entre los sujetos que importan y los desechables. Estas divisiones instituidas desde el origen del proyecto de nación invisibilizan aspectos o situaciones que pueden resultar reveladoras⁴⁹ acerca del sujeto y la nación. De hecho, lo que se encuentra fuera de estas categorías es lo que da apertura y permite reconfigurar el adentro desde el afuera. Es decir, esos cuerpos que no encajan dentro de las construcciones binarias, los excluidos, los borrados, los abyectos, al irrumpir la genealogía binaria, proponen versiones apócrifas de la historia, del cuerpo, de las narrativas oficiales, de sus héroes, exigiendo la visibilidad desde su falla/disidencia/otredad y el reconocimiento de su ser y producción como un acto político y público.

En estos actos de buscar, evaluar y reinterpretar la historia, se requiere forjar nuevos lazos de entendimiento y relaciones de poder que vayan más allá de “visibilizar”. Se necesita practicar un entendimiento afectivo, emocional que logre crear nuevas formas de relacionarnos y aceptarnos, se necesita desarrollar una sensibilidad *cuir* del re-sentir. Diego Falconí reconoce en el re-sentimiento cuir el potencial de desarrollar afectos y relaciones alternas a las normativas. Este re-sentir, por lo tanto, funciona como un elemento político que busca reevaluar el canon y la

⁴⁹ Por ejemplo, al pensar la división entre hombres heterosexuales y hombres homosexuales como masculinidades hegemónicas y no hegemónicas, respectivamente, Roger Lancaster (1992), Robert McKee Irwin (2003), Oscar Misael Hernández Hernández (2008), entre otros, argumentan que en Latinoamérica esta división no siempre es clara ya que es normal para hombres casados, identificados como heterosexuales, participar múltiples veces en relaciones homosexuales.

historia desde “una posicionalidad desplazada, de afinidades entre quienes han sido excluidos del canon, y como modo de leer impuro, desde el género y la colonialidad, que da cuenta de un lugar peyorativo designado por el sistema cultural, al que se responde de modo estratégico y dialógico” (Falconí, 2016, p. 34-35). Asimismo, Giuseppe Campuzano (2008) apuesta por el desarrollo de una red de afectos y sensibilidades a través de una lectura marica/travesti. Esta parte de la conceptualización de no buscar “representar” o “dar voz” a los cuerpos otros con la supuesta finalidad de reintegrarlos al discurso dominante/hegemónico, sino cuestionar, corroer y replantear los facilismos de la historia nacional, con un enfoque en personajes travestis, transgénero, transexuales y andróginos, como figuras políticas esenciales en la construcción de la historia. Ambas perspectivas maricas-sudamericanas apuntan a la necesidad de crear nuevos vínculos afectivos que encarnen perspectivas cuir-travestis y que permitan formas de relacionarnos y comprender masculinidades *otras*, que no necesariamente encajan en el llamado “ideal masculino”.

D. Estéticas nacionales: masculinidades travestidas

En el Perú, el cuerpo de la nación como el cuerpo de los héroes y padres de la patria han generado constante interés del público. El culto a los héroes y la exaltación a sus grandiosas hazañas han ido de la mano con la exaltación de sus atributos corporales. Así, rostros solemnes, espaldas amplias, héroes montados a caballo o bien erguidos, de brazos y piernas fuertes y en posición de combate, pueblan las calles y el imaginario nacional [FIG. 8, 9].



Figura 8. Estatua de Alfonso Ugarte en San Isidro, Lima. Foto por Cesar Campos.



Figura 9. Estatua de Francisco Bolognesi en la Plaza de Armas de Tacna, Tacna.

Este interés por el cuerpo puede ser explicado por el interés innato que existe hacia el cuerpo masculino y lo que este puede transmitir en cuestión de atributos personales. Con respecto a este

acercamiento, Norma Fuller (2001) señala:

Las partes más importantes del cuerpo [del varón] es el rostro, sede de las cualidades morales [...] el pecho expresa la gallardía = valentía, y los brazos y piernas, el vigor que es el origen de la capacidad de trabajar y luchar [...] en los cuerpos duros y musculosos se expresan la capacidad sexual del varón [...] La autoridad y el dominio parecen emanar de los cuerpos fuertes (p. 281).

Por lo tanto y siguiendo la lectura de Fuller podemos considerar que el cuerpo masculino, como cuerpo del héroe en el imaginario nacional, está compuesto de materia y apariencia que apuntan a características específicas en sus representaciones. El representar a héroes físicamente fuertes, musculosos, erguidos es indispensable para exhibir públicamente su poder, dominio y autoridad ante el pueblo. Además, en sus representaciones se difunde un modelo de masculinidad y fortaleza física al que se debe admirar y aspirar. A través de las imágenes se inculca en los ciudadanos sistemas de valores patrióticos, ideológicos y se provee de modelos apropiados para el accionar público. Estas representaciones iconográficas, “repetidas hasta el hartazgo mas siempre ajenas” (Campuzano, 2008, p. 44), sirven como un recordatorio material y constante del poder de la nación, del héroe y de nuestro deber como ciudadanos de emular su legado.

Lo recorrido hasta ahora permite entender cómo histórica y culturalmente hablando, se ha vinculado un ideal de masculinidad con la imagen del cuerpo del héroe y la nación. Una pareciera extensión de la otra cuando las características asignadas como propias sirven tanto para describir al hombre -masculinidad y virilidad- como a proyectos de nación. Obras como “Caídas de una valerosa traición” (2006) del artista Javi Vargas Sotomayor, nos permite una apertura para problematizar la relación entre masculinidad y nación señalando cómo este marco no solo delimita una idea de ciudadanía excluyente, sino que genera expectativas de masculinidad irrealizables en

un contexto peruano como el actual. Esta obra trata de una performance y un registro fotográfico de la misma que, como se analizará más adelante, busca reencarnar torcidamente⁵⁰ la figura del héroe nacional, huyendo de la tradición, la normalidad y sus recorridos.

E. Reencarnando torcidamente al héroe

Una de las figuras heroicas múltiples veces estudiada y plasmada en parques y plazas es la del héroe de la Guerra del Pacífico⁵¹ (1879-1883), el Almirante Miguel Grau Seminario⁵² (1834-1879). Reconocido por su valentía y ultimado sacrificio en defensa de la patria durante el conflicto marítimo entre Perú y Chile, en el cual se sufre la pérdida de gran parte del territorio nacional sureño⁵³, el héroe de Angamos es una figura enaltecida y amada por el pueblo⁵⁴. A la imagen clásica del héroe de bigote frondoso, pecho amplio y brazos anchos que emanan valentía, fuerza y capacidad [FIG.10], tal como el cuerpo masculino ideal descrito por Fuller (2001) se yuxtapone la

⁵⁰ La idea de reencarnar torcidamente es ofrecida por Javi Vargas, quien en distintos momentos sostiene que lo que busca no es simplemente reproducir una imagen, sino que busca sacarla de sus casillas, torcer su significado y replantearla a través de distintos modelos de vida.

⁵¹ Para una interesante reinterpretación de la Guerra del Pacífico como una boda militar entre los países peruano y chileno, véase la obra de Gonzalo García (2016).

⁵² Para un interesante análisis cultural, pensando el Perú desde lo andino y partiendo de un busto del Almirante Miguel Grau, véase el artículo de Gonzalo Portocarrero (2015).

⁵³ Margarita Saona (2014) señala que “the Chilean-Peruvian war during the late nineteenth century left a traumatic mark on Peruvian consciousness. Essays published right after the war blamed the defeat on the weakness of Peruvian leaders. The loss of territory was experienced as a form of castration” (p. 117).

⁵⁴ Nanda Leonardi (2009) resalta la importancia de este héroe para el pueblo peruano, cuando en 1897 se erige una columna al Caballero de los Mares en El Callao en la plaza que lleva su nombre con dinero recolectado a través de colectas populares a nivel nacional. Leonardi subraya cómo “los diversos gobiernos desaprovechan una oportunidad iconográfica de gran relevancia para la identidad peruana, donde los héroes de la guerra con Chile [Grau y Bolognesi] eran los íconos correspondientes para dignificarnos, dejando esta labor al pueblo que sí supo dar un lugar a sus defensores” (p. 1263).

imagen del Grau del artista Javi Vargas Sotomayor, en su serie *Caídas de una valerosa traición* (2006)⁵⁵ [FIG.11].



Figura 10. Retrato de cuerpo entero del Almirante Miguel Grau. Colección Elejalde, Instituto Rivera-Agüero.

Ante la belleza varonil del héroe⁵⁶ de Angamos⁵⁷, distinguible por los atributos de virtud, honor y valentía, que todos los líderes y héroes nacionales han portado (Campuzano, 2008), la obra de Vargas hace suya aquella imagen viril travistiéndola al grabarla con un maquillaje otro, un

⁵⁵ Javi Vargas sostiene que su obra “es una mezcla que podría reencarnar torcidamente a cualquier héroe de la Guerra del Pacífico, a Alfonso Ugarte, o hasta Bolognesi” (entrevista electrónica, 2 de junio de 2021).

⁵⁶ Mosee (1996), al referirse específicamente a esta belleza masculina, señala que “manly beauty symbolized virtue” (p. 5). Asimismo, Vinodh Venkatesh (2015) señala que el estereotipo de “true manliness was so powerful precisely because unlike abstract ideas or ideals it could be seen, touched, or even talked to, a living reminder of human beauty, of the proper morals, and of a longed-for utopia” (*The Body as Capital*, p. 50).

⁵⁷ Se le conoce al Almirante Miguel Grau como el Héroe de Angamos porque es en este combate marítimo (8 de octubre de 1879) donde Miguel Grau muere a bordo del Monitor Huáscar durante la campaña naval de la guerra con Chile.

maquillaje que torcida y lujuriosamente resignifica al héroe y seduce al espectador con una nueva belleza.



Figura 11. Javi Vargas Sotomayor. De la serie *Caidas de una valerosa traición*. 2006

Como se observa en la figura 10, el héroe de Vargas se recuesta delicadamente sobre sus manos cubiertas por unos guantes de encaje blanco, los ojos que poseen una mirada entre tierna y triste están llamativamente pintados y delineados. La frondosa barba, característica del héroe de Angamos, es ahora transformada en un escuálido bigote negro, la partición de estos permite entrever unos labios delineados de negro que bordean un rojo carmesí. El héroe de Vargas cuenta con rubor en las mejillas, negro en las cejas, lentejuelas en el saco, ropa interior rosada y tacos de plataforma; todos elementos que apuntan a una exploración explícita de la encarnación travesti

como epistemología de desafío y resistencia al constructo del héroe patrio con relación al cuerpo del hombre.

En la serie fotográfica, el detallado uso del maquillaje y la vestimenta van más allá de una opción estética aleatoria. Estas herramientas funcionan estratégicamente como dispositivos de *queering*⁵⁸ en el proceso de *devenir* travesti. A través del maquillaje, el vestuario y todas las opciones estéticas del artista, se logra torcer/resignificar la imagen inicial en una apuesta travestida cuyas opciones estéticas forman parte de los dispositivos de *queering*, produciendo y resignificando asimismo la experiencia y el sentir. Giuseppe Campuzano (2008) apunta que “travestir a nuestros héroes -antiguos, modernos, peruanos o foráneos, pero siempre víctimas de su masculinidad- equivale a deconstruir sus mitos. Humanizarlos en un proceso inverso, invertido, de personajes a personas” (p.43). La inversión que apunta Campuzano, no solo es una de personaje a persona, sino que en la obra de Vargas se experimenta una extraña cercanía e intimidad. Una sensación de familiaridad con el héroe que hace palpable la vulnerabilidad y melancolía del humano detrás de las imágenes. Vargas, a través de sus imágenes y performance, captura la ternura y permite la vulnerabilidad que exacerban la fragilidad y humanidad del personaje creando una intimidad que comúnmente no se asocia con la figura del héroe viril. Como apunta Gonzalo Portocarrero (2015) acerca de una estatua de Grau, al héroe se le representa “serio y cumplidor, casi inexpresivo, como se supone que debe ser un buen soldado” (p.176). Las emociones y afectos que circulan entre el artista, la pieza/objeto y el público pasan de un simple acto de observar una obra convirtiéndose en un devenir de flujos tocados y moldeados por todos los participantes. Como sostiene Sara Ahmed (2014) en *La política cultural de las emociones*, “si el objeto [del] sentimiento moldea y es moldeado a la vez por las emociones, entonces el objeto [del] sentimiento

⁵⁸ Esta referencia proviene de la propuesta de Venkatesh (2015) en *The Body as Capital*, donde reconoce como dispositivo semántico de *queering* el uso de la música y oralidad en las ficciones latinoamericanas.

no está nunca simplemente ante el sujeto. La manera en que nos impresiona el objeto puede depender de historias que siguen vivas en tanto ya han dejado sus impresiones” (p.31). Es decir, el héroe de Vargas resignifica el archivo histórico, reemplazándolo por uno donde los afectos, el sentir y el experimentar son primordiales en nuestra relación con el héroe y donde la intimidad parte del acto de contemplarnos y reconocernos en la vulnerabilidad mutua. La humanización invertida de Grau a través del performance travesti de Vargas, además de permitir la vulnerabilidad e intimidad, lleva consigo pistas de una subjetivación que va más allá de cuestiones de género y afecto.

La historia identifica a Miguel Grau como un hombre de mundo, habiendo viajado desde temprana edad a diversos destinos como grumete, hijo de un teniente coronel del en ese entonces la Gran Colombia y una dama peruana de familia acomodada, nacido en una región costeña del país⁵⁹, fue reconocido por su carrera naval y distinguido como “hombre de buenas costumbres, de modales finos, moderado, sin otras pretensiones que las de llenar cumplidamente su deber; marino inteligente e instruido, valeroso en el combate, magnánimo y generoso en la victoria” (Manuel Atanasio Fuentes, “El murciélago” 30 de agosto de 1879). En *Caídas de una valerosa traición* el artista Javi Vargas al encarnar el cuerpo del héroe recalca la subjetividad travesti racializada y de clase que se disputa y que representa el cuerpo del artista. Es importante notar la diferencia porque si bien tanto Grau como Vargas no nacieron en Lima, Grau al ser de una región costeña del Perú es considerado menos “provinciano” que el comparar la situación de Vargas de haber migrado de una región andina del Perú. En, *De dónde venimos los cholos* (2016), Marcos Áviles ejemplifica en la figura del “cholo/serrano/andino” una masculinidad marginal (Connell) que está formada por

⁵⁹ Según la partida de bautizo de Miguel Grau se le bautizó en Piura, por lo tanto, es piurano. Sin embargo, historiadores como Abraham Gonzales Espinoza, Ruth Lozada y Teresa Gonzales de Fanning señalan que Grau nació en Paita. La falta de partidas de nacimiento de la época y el solo contar con el acta de bautizo hace muy posible estas dos afirmaciones.

aquellas masculinidades étnicas, otras, que no concuerdan con la hegemónica peruana. Existen intrincadas relaciones de dominio y subordinación entre estas masculinidades otras que evidencian los posicionamientos y jerarquías culturales y sociales, Áviles escribe, “los cholos blanquiñosos nos camuflábamos. Los cholos oscuros sufrían” (p. 12). Si bien el constructo de cholo se considera marginal en el Perú, existe una relación de poder dependiendo del color de cholo que eres. Este poder, y estatus superior, depende del si puedes o no “pasar como un no cholo” (Áviles, p. 12), es decir, el que tan no cholo te ves. El ser cholo claro y poder asemejarte al grupo hegemónico, da el derecho de poder cholear y transgredir al sujeto oscuro simulando las estrategias de la hegemonía para someter al marginal. En *No soy tu cholo* (2017), Áviles apunta no solo al poder que ostenta el cuerpo no racializado/blanco, sino también al poder del cuerpo cholo devenido blanco indicando que en el Perú “si puedes cholear, tienes poder. Si te cholean, estás jodido” (p. 15).

Vargas al ser un artista migrante, andino, huancaíno, de sexualidad disidente, de familia no acomodada, y al encarnar travestida a un Grau, varón hegemónico, pudiente, de una región costeña del país, transfiere “racialized and sudaca travesti aesthetics, sensitivities, and desires while drawing from an infectious lineage that connects us to our ancestors and our muertas who lived before us” (Machuca Rose, 2019, p. 251). Esta apertura nos permite pensar en el travestismo no solo como un proceso de preformar o el complejo acto de pasar de un género a otro, sino como proceso de apropiación de códigos, relaciones, afectos, experiencias y del simple existir. No se piensa como imitación, sino que se celebra la falsificación; se desmiembran, fragmentan y construyen historias y experiencias. Se permite al cuerpo hablar⁶⁰, sentir, desear, y se reconoce a los otros cuerpos como hablantes, vulnerables, deseantes y deseosos.

⁶⁰ Veáse Preciado (2016). El autor sostiene que “en el marco del contrato contrasexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes y reconocen a los otros como cuerpos hablantes” (p. 13).



Figura 12. Javi Vargas Sotomayor. De la serie *Caidas de una valerosa traición*. 2006

El uso del maquillaje suaviza y feminiza la imagen, esa imagen del héroe hipermasculinizado que no permite pista de vulnerabilidad ni humanidad [FIG.12]. Suavizar y feminizar el rostro de los héroes a través del maquillaje es la tarea principal de la mayoría de las obras de Javi Vargas. Comenta el artista que su intención es “construir una genealogía de hijas bastardas del relato oficial, sin padre, que se anuncian desde la suavidad, desde lo femenino⁶¹, que

⁶¹ Asimismo, Fuller (2001) equipara la suavidad con lo femenino, señalando “la asociación de lo masculino con lo duro/fuerte y lo femenino con lo suave/débil. En este cuerpo de oposiciones, la belleza se asocia a la suavidad, mientras que la postura se asimila a la fuerza y por ende la dureza con lo masculino”. Además, resalta la importancia de “evitar cuidadosamente cualquier acercamiento al patrón femenino y exacerbar, por el contrario, la oposición entre ambos” (Fuller, 2001).

se escapan del discurso épico y trastoquen el discurso colonizador” (J. Vargas, comunicación personal, 17 de agosto de 2019). Además de resaltar la suavidad y feminidad del cuerpo, el uso del maquillaje como dispositivo de queering señala asimismo experiencias de erotización, de duelo y oportunidades de resignificación. La socióloga e investigadora Fernanda Carvajal (2014) señala del pigmento blanco, en el trabajo del grupo Chaclacayo⁶², representa una erotización de la abyección [FIG.13]. El cuerpo marica cubierto por la cal blanca subraya y sexualiza partes de un cuerpo ambiguo, un cuerpo que da paso al cuerpo andrógino. La cal en las obras funciona como maquillaje que evoca una lógica de fragmentación fetichista ya que “no es una parte, sino la totalidad del cuerpo la que está subrayada, fríamente sexualizada. Y de este modo las huellas del género se tornan ambiguas, indecibles, perturbando los roles fijos” (Carvajal, p.41). Es decir, la erotización del cuerpo tras el uso de maquillaje resalta y sexualiza partes específicas del cuerpo a la vez que seduce a través de sus colores, o falta de estos, la mirada del espectador.



Figura 13. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo). *Entierro de cal*. (1986-1987)

⁶² Grupo Chaclacayo (1982-1994) fue una asociación artística conformada por Helmut Psotta, Sergio Zevallos y Raúl Avellaneda. Miguel A. López (2014) señala acerca del grupo que “su trabajo fue un experimento de producción de subjetividades desviadas que desafiaban las categorías sociales existentes” (p. 10).

En la obra de Vargas hay una seducción por parte del artista, quien cautiva la atención y atrae al espectador a mirar, a voltear una vez más, a observar fijamente y a disfrutar del juego de seducción que propone. Se sexualiza el cuerpo masculino del héroe patrio y se lo transforma de objeto de veneración a objeto de deseo, reconociéndolo asimismo como ser deseante. Un cuerpo deseado, deseante, andrógino quien busca y acoge la erotización de la abyección “amorfa e imprecisa” que representa (Carvajal, p. 41).

Otro punto a considerar a través del uso del maquillaje es la relación travesti/muerte que es una constante en la experiencia de la subjetividad de estos cuerpos, según el análisis de López (2019). Para este crítico, el maquillaje blanco se asemeja al color de un cuerpo muerto que remonta a las muertes⁶³ sangrientas y tempranas⁶⁴ por crímenes de odio, a las que las travestis están expuestas; y señala asimismo la relación entre el VIH, la experiencia de las personas travesti ante esta enfermedad y el duelo producto de las muertes. Asimismo, Carvajal (2014) reconoce el uso de maquillaje como experiencias de duelo, en específico el uso de la cal blanca en los cuerpos homosexuales, en el trabajo del Colectivo Yeguas del Apocalipsis⁶⁵ *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991). Carvajal apunta que el uso del pigmento para cubrir los cuerpos transfiere estos cuerpos de personas al anonimato, los maquilla presentándolos como entidades sin nombre, los

⁶³ El estudio “Características criminológicas de las muertes dolosas de personas LGBT en el Perú 2012-2021” señala que entre 2012 y 2021 en el Ministerio Público existen 84 denuncias relacionadas a muertes dolosas de víctimas pertenecientes a la comunidad LGBTIQ+. Sin embargo, estas denuncias no corresponden al total de los casos. Esto se debe al “desconocimiento y la falta de capacitación sobre los conceptos de orientación sexual e identidad de género para la identificación de las víctimas durante el desarrollo de la investigación policial y fiscal, así como el registro en los sistemas informáticos” (20).

⁶⁴ En el estudio “Características criminológicas de las muertes dolosas de personas LGBT en el Perú 2012-2021” se señala que el 80% de las muertes registradas de mujeres trans entre los años 2013 y 2014, las mujeres tenían 35 años o menos.

⁶⁵ El colectivo Yeguas del Apocalipsis fue un dúo artístico chileno integrado por Francisco Casas y Pedro Lemebel, activo entre 1987 y 1993.

reduce a cifras y este acto apunta a un señalamiento de la condena a muerte de los cuerpos sexodisidentes desaparecidos durante la dictadura chilena [FIG.14].



Figura 14. Yeguas del Apocalipsis. Video performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*. 1991

El uso del maquillaje en las obras por lo tanto puede resaltar la feminidad, apuntar a una fragilidad del cuerpo, aludir a la precariedad y violencia experimentada por estos cuerpos y, como sostiene la artista y teórica peruana Germa Machuca, el maquillaje tiene la capacidad de conectar y develar experiencias travestis. En la presentación II del libro “Ficciones disidentes en la tierra de la misógina” en Lima en 2019, Machuca sostiene que la construcción de la imagen de las travestis se relaciona íntimamente al maquillaje, en específico al maquillaje embarrado en las servilletas al terminar el día. La autora agrega que “las travestis tienen como sudario la servilleta, elemento místico en el que queda grabada la imagen de dios y representación del hombre mismo, y donde se construye la noción del patriarcado”. De esta manera, el sudario puede tener doble significado en esta relación, por un lado, apunta al santo sudario, lienzo místico, en el que queda grabada la imagen del rostro de cristo cuando muerto lo bajan de la cruz, por otro lado, y de forma muy cercana, el sudario es representativo también de las telas que se usan para cubrir los rostros de los cadáveres al fallecer, se usa como elemento en los ritos de muerte. Siguiendo esta lectura, las servilletas manchadas de labial y colorines del maquillaje travesti al fin del trajín del día son

alusiones a la muerte y creación (sudario místico como forjador de fe, creador de prácticas religiosas). Es decir, se da muerte/finaliza un aspecto de la subjetividad travesti y se (re)crea otro aspecto al mismo tiempo en el acto cotidiano de desmaquillarse, y es la servilleta que queda como prueba palpable de tal creación/destrucción. Las travestis, recalca Machuca, “tenemos como único sudario la servilleta manchada del maquillaje que muere cada noche; de la contrición que espera volver a nacer cada noche en un rostro nuevo. La apuesta que tenemos por la revolución es del esfuerzo de ficcionar, inventar, robar, más allá de todo dato y verdad, nuestra existencia misma” (G. Machuca, Lima, 2019)⁶⁶. Es así como el maquillaje en el rostro de Vargas/Grau, más que una opción estética, trae consigo la historia y fuerza del uso del maquillaje en prácticas travestis que señalan las poéticas de deseo, de muerte, de resignificación y erotización, de esta forma, develando en el cuerpo travesti de Grau desplazamientos cuir, tecnologías de agenciamiento y vidas precarizadas.

Otra estética/dispositivo de queering, que se conecta a la experiencia de duelo y que es esencial de señalar en la obra de Vargas, es su manejo de la bandera nacional peruana. Este símbolo y orgullo de la nación, en la obra es inscrita y resignificada como elemento de denuncia, al revelar la precariedad de los cuerpos travestis. En la bandera del performance, se leen escritas frases como: “20 asesinados entre gays y travestis en Pucallpa”, “8 Travestis asesinadas (MRTA)”, “¿Y tú qué opinas?” [FIG. 15].

⁶⁶ Presentación II del libro “Ficciones disidentes en la tierra de la misógina”. Presentado en Lima.



Figura 15. Javi Vargas Sotomayor. De la serie *Caídas de una valerosa traición*. 2006

A través de las denuncias inscritas en la bandera se evidencia cómo las experiencias de odio y duelo están íntimamente ligadas a la condición precaria y muertes de las personas travestis. La Corte Interamericana de Derechos Humanos considera que los niveles altos de crueldad y ensañamiento, en el que las víctimas son sometidas a actos violentos, podrían ser indicios de un crimen basado en prejuicios (p. 23). Si la crueldad y ensañamiento parten de los prejuicios, el ejercer estos actos señala un acto de distanciarse por parte del perpetrador de ese ser otro al que odia. Ahmed (2015) señala que en la experiencia de odio está implicada una negación de fronteras, una negación del límite entre un yo y un otro, en donde ese otro entra al ámbito del yo y amenaza su existencia, la presiona y marca su “separatidad” (Ahmed, 2015) de un grupo. En los casos de crímenes de odio en el Perú, en donde la mayoría de las víctimas son hombres gays (55.8%) y

mujeres trans (37.5%) violentadas/ejecutadas por varones (94.4%)⁶⁷, el odio se interpreta como un odio hacia un otro al que ya no se le reconoce como otro varón, por infringir los mandatos de masculinidad. Al ejecutar los actos de odio se traza una separación con aquellos cuerpos otros que amenazan la posición del “yo” varón, marcando su “separatidad” con el otro.

La experiencia del dolor experimentado por la muerte cercana produce un profundo duelo; afectos que están ligados al sentimiento de lo que no puede recuperarse, a algo que se ha perdido y ya no se puede alcanzar (Ahmed). La pérdida, sostiene Ahmed (2015), en cierto sentido,

es la pérdida de un “nosotros”, la pérdida de una comunidad basada en las conversaciones cotidianas, en el ir y venir de los cuerpos, en el tiempo y el espacio...una comunidad emerge formado por la intensidad del dolor, una comunidad que llora junta, *que se reúnen en este gesto de duelo*, y que se vincula a partir del doloroso sentimiento de que la cercanía está perdida.⁶⁸

Las experiencias de duelo y dolor por parte de la pérdida del cuerpo hermana de la comunidad trans/travestis se intensifican por el nivel de odio ejercido sobre ese cuerpo cercano, la impotencia ante este hecho y la imposibilidad de recuperar el lazo/la cercanía perdida. El odio experimentado y ejercido sobre los cuerpos travestis y el duelo de la pérdida vivida por sus comunidades señalan cómo los afectos se convierten de una experiencia personal y social en elemento político. Si bien las experiencias de dolor y duelo generalmente se experimentan en actos privados, en experiencias solitarias (Ahmed, 2015), la visibilidad y crueldad de las muertes de cuerpos travestis evoca un reaccionar y discurso público. Desafortunadamente, la visibilidad de las muertes puede llegar hasta tal punto que se sensacionalizan los actos de odio a través de reportes y notas amarillistas, y en

⁶⁷ Datos estadísticos provenientes del estudio “Características criminológicas de las muertes dolosas de personas LGBT en el Perú 2012-2021”.

⁶⁸ Énfasis marcado por la autora.

cierto grado desensibiliza al público, enfocándose más en el espectáculo de la muerte que las víctimas.

En este acto de marcar la bandera, en la acción de escribirla y exhibirla, se crean narrativas epistemológicas de denuncia que exploran, a través de lo cotidiano, de lo nacional y de lo emblemático, líneas de diálogo con el espectador: a través de preguntas se interactúa con él, reclamando una reacción/acción y, sobre todo, exigiendo el reconocimiento de la precariedad de los cuerpos considerados no-nacionales, ante el desinterés de la nación. Estas líneas de diálogo fueron inicialmente exploradas con esta bandera por el colectivo ContraNaturas (2003-2012)⁶⁹ en una serie de acciones en las calles de Lima (2011). El carácter colectivo de la creación/inscripción de los textos en la bandera, así como exhibirla/pasearla en espacios públicos, apuntan a la necesidad de pensar, en común y de forma pública, la precariedad de los cuerpos travestis y la incansable llamada de justicia. Al inscribir y proyectar las palabras “travesti” y “cabro” en la tela, se retoma el insulto y refigura su uso y entendimiento. Además, de servir como marcas que denuncian las necropolíticas de muerte experimentadas por los cuerpos travestis, por parte del estado y la sociedad.

Por lo tanto, al explorar la injuria inscrita en la bandera, se hace no por un deseo de suprimir estas experiencias, sino de pasearlas, exhibirlas y poseerlas. Se transmuta la violencia y la crueldad que se ejercen en el momento que las palabras son enunciadas y los actos ejecutados, creando nuevas relaciones con sus significados y celebrando el duelo colectivo, más allá del acto. Vargas (2021) sostiene que el deseo de llevar a su performance la bandera creada y usada tal cual por las

⁶⁹ El colectivo ContraNaturas, según la descripción de su blog, fue un grupo de “mujeres transgresoras, feministas, mariconas irreverentes, jóvenes rebeldes” que organizaban acciones públicas, marchas comunitarias y diversas puestas artísticas en las que cuestionaban la hegemonía y los moldes heterosexistas. Las ContraNaturas consideraban “la sexualidad como una posibilidad política, donde los cuerpos se convierten en territorios de disputa y resistencia”. Véase: <http://colectivocontranaturas.blogspot.com>

activistas de ContraNaturas, surge del interés de generar “otras lecturas y derivas que desplacen el deseo hacia la producción de otros modos de aproximación/transformación de la violencia”⁷⁰ (J. Vargas, comunicación personal, 2 de junio de 2021).

A través del uso de la pistola amenazante y la Cripta de los Héroes de la Guerra del Pacífico como sede del performance, son elementos que señalan nuevamente este intento de jugar, devenir y falsificar la iconografía y los símbolos patrióticos de la nación. De hecho, en el acto de posar y performar en la Cripta de los Héroes de la Guerra del Pacífico, el artista no reclama la visibilidad, sino que apunta a una práctica de devenir del cuerpo histórico [FIG. 16]. Vargas sostiene que la exigencia de visibilidad del gran sector de gays en el Perú no ha significado ningún cuestionamiento al orden mayoritario burgués, ya que se permite visibilizar los cuerpos gays que encajan dentro de parámetros higienizados que repiten el orden hegemónico. Sino, el artista reconoce que la clave está en preguntarse en qué “condiciones los sujetos subalternos son visibilizados y hasta celebrados, y en qué casos son desaparecidos/censurados” (J. Vargas, comunicación personal, 2 de junio de 2021). Por lo tanto, más allá de reclamar una visibilidad sujeta a la vigilancia del espacio y al orden mayoritario, al posar en la cripta el artista se apropia de la historia oficial y deviene cuerpo héroe travesti. Así, se habita el cuerpo e historia con la intención de replantearlos desde el propio cuerpo travestido, insertando sus afectos y experiencias en el proceso. Citando a Gregg Bordowitz, Miguel A. López (2019) indica que las re-esценificaciones de cuerpos no normativos “son un acto de tomar control de la historia al convertirse en su propio sujeto a través de la repetición. En lugar de producir una ruptura revolucionaria con la historia, el artista repite momentos de liberación cuir una y otra vez, al punto que el pasado se convierte en un tiempo presente permanente” (p. 270).

⁷⁰ Cabe decir que Javi Vargas fue miembro del colectivo ContraNaturas desde el año 2006 hasta el año 2012, cuando el colectivo deja de existir.



Figura 16. Javi Vargas Sotomayor. De la serie *Caídas de una valerosa traición*. 2006.

En el trabajo de Vargas se revierte la idea de que la bandera, la pistola y el espacio son elementos complementarios a la idea de héroes, u objetos indispensables que la masculinidad requiere para justificar y/o complementar su cuerpo. Por el contrario, en la serie fotográfica de Vargas estos elementos resaltan el aspecto material, plastificado y falsificado de los denominados emblemas nacionales, señalándolos como aparatos culturales fabricados bajo ideas de representación y apropiación hegemónicas, pertenecientes a un proyecto de nación específico.

La plasticidad de estos objetos remonta a la propuesta de Paul B. Preciado (2016) del dildo, facilitada por la práctica del contrato contrasexual. Con el dildo, Preciado desplaza la centralidad de lo orgánico/natural, resaltando el carácter evasivo del “a quién le pertenece y cómo se presenta”. El dildo, indica Preciado, supera lo considerado tradicional/la norma/el falo, empujándolo a sus propios límites a través de la parodia y disensión. Siguiendo esta propuesta, pienso en el valor que se les otorga a ciertos elementos nacionales (bandera, escarapela, armas, entre otros) como parte de las “tecnologías sociales” (la heterosexualidad, lo tradicional), y cómo estas forman los discursos entendidos sobre la masculinidad nacional, la masculinidad idealizada y el cuerpo del héroe. En este sentido, el falo “representante de la nación” en esta ecuación, encarna la anatomía del cuerpo nacional. Sin embargo, a través de la propuesta travesti de Vargas, el falo anatómico -que equipara falo = héroe = nación- se descentraliza/desplaza y se abraza el “contrato contrasexual”. Este, al des-naturalizar y des-mitificar lo tradicional por la plasticidad del dildo travesti, “desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza” (Preciado, 2016, p. 21).

Al borrar los límites entre lo tradicional y la falsificación, se abre la pregunta de la legitimidad de estos objetos: ¿son los emblemas nacionales sagrados e intocables o pueden evolucionar, cambiar y hasta reemplazarse? ¿Se puede re-imaginar la relación entre estos objetos y las demandas de género e identitarias que se mantienen como norma? Los cambios son opciones reales y posibles, sin embargo, existe un gran rechazo social cuando se trata de imaginar nuevas relaciones, modelos y sistemas sociales que giran alrededor de las ideas de nación, heroísmo y masculinidad. Y he aquí la importancia de la obra de Vargas, que pone de manifiesto los mecanismos de poder cultural, social y político, y sus efectos en nuestro día a día. Su obra no solo

invita a cuestionar y replantear las políticas de representación sino a considerar formas alternas de relación personal y política “desobedientes”. Específicamente a esto se refiere el artista cuando declara una valerosa traición. Vargas reclama una traición de sentidos comunes, traición a la patria, al estado nación, el patriarcado, la transfobia. Una traición en el que es preciso desagregarse de esas instituciones y que permitan el desarrollo de territorios críticos, afectivos, anárquicos (J. Vargas, comunicación personal, 20 de mayo de 2022).

F. A modo de conclusión

La reciprocidad entre la representación de la nación y los discursos de masculinidad a lo largo de la historia evidencian y justifican cómo se construyen discursos acerca de la masculinidad dentro de una nación y cómo la nación, en concordancia, legitima el lugar hegemónico del varón.

Sin embargo, al destacar la destreza, la valentía, el coraje, el poder militar, como características masculinas específicas y símbolos del ser hombre, se determina asimismo qué cuerpos no encarnan la nación. Frente a este paradigma de cuerpos excluidos, es necesario replantearse la relación entre nación y masculinidad, por una que considere diversas formas de existir y habitar. Es así como las posturas y obras críticas de artistas y activistas peruanas tales como Javi Vargas, Frau Diamanda⁷¹, Germain Machuca, Giuseppe Campuzano, entre otras, permiten elaborar relaciones alternativas a las planteadas por los discursos oficiales, infectados de violencia patriarcal, falocéntrica y colonial.

Obras como la serie fotográfica “Caídas de una valerosa traición” (2006) de Javi Vargas parte desde un afuera, transgrediendo los espacios, la cultura y una supuesta “normalidad”, mientras cuestiona y seduce, desde su ambigüedad, deseos, cuerpos y afectos. Los procesos que el

⁷¹ Frau Diamanda es un artista audiovisual/curador/dj/performer/autora. En su proyecto *Arte Trans Peruano Portafolio Audiovisual* (2018) presenta múltiples trabajos de artistas “marikas-travestis” peruanos y sostiene que este surgió de la necesidad de “cartografiar prácticas performativas invisibilizadas por el sistema de arte peruano contemporáneo”.

cuerpo travesti de Grau transita y facilita por medio de los dispositivos de queering, aportan maneras alternas de interactuar y entender masculinidades, héroes y nuestra relación con la idea de nación. El objetivo de este ejercicio es humanizar a los héroes nacionales y sus masculinidades, y problematizar los ideales establecidos como la norma. En ese sentido, se dialoga con el pasado para replantearnos vínculos afectivos con estos íconos emblemáticos de masculinidad peruana, observando el potencial de la obra para comprender las relaciones de poder entre masculinidad, género y nación. En este acto de reconfigurar conexiones, conocimientos y experiencias se posibilitan futuros espacios afectivos, de cuidados y entendimientos necesarios en un Perú diverso y deseante.

II. Masculinidades amazónicas excedentes: cuerpo capital en la obra de Christian

Bendayán

“En la última década ... los peruanos y peruanas empezamos a tomar mayor conciencia sobre la importancia de la Amazonía en un país que antes se reconocía únicamente como andino o criollo... Esta revaloración responde en gran parte al desarrollo de un arte amazonista que ha contribuido a la comprensión de las cosmovisiones amazónicas y a un conocimiento más profundo sobre la región de mayor amplitud y biodiversidad, pero al mismo tiempo, la más olvidada del Perú.”

Christian Bendayán

Los requerimientos impuestos por los fenómenos de la globalización capitalista engendran un sistema que siempre agota los recursos naturales, genera más de lo necesario y consume a un ritmo descontrolado. Dentro de este parámetro, el cuerpo del varón tiene un trabajo esencial al ser encargado de producir y reproducir acciones que lo vuelvan más fácilmente asimilable a la máquina capitalista para perpetuar, reproducir e incluso fortalecer el sistema existente. Este capítulo problematiza tal acercamiento y analiza la posición del cuerpo masculino amazónico dentro de la máquina capitalista. Enfocándome en la noción de “cuerpo capital” de Vinodh Venkatesh, examino el cuerpo masculino indígena contemporáneo a través de la obra visual del artista amazónico Christian Bendayán. Considero que en sus obras a través de su incorporación de figuras que retratan la inconformidad y roles de género disruptivos, en sus representaciones detalladas de lo íntimo y sensual, así como en su reinterpretación del archivo histórico, Bendayán posiciona lo que de otro modo se consideraría cuerpos precarios, restantes, como elementos primordiales en su visualización y reinterpretación del sujeto amazónico. Además, sostengo que

en sus obras *El curandero del amor* (2012), *Sueño* (2012), *Mediodía* (2009), *De espaldas* (2014, 2022) y *Chauchero* (2007) se replantean las masculinidades racializadas que irrumpen las formas en que las identidades son promovidas bajo las condiciones del capitalismo global, permitiendo una apertura para repensar el cuerpo masculino indígena como sitio de enunciación, resistencia y reinterpretación.

A. El cuerpo capital masculino

La noción del cuerpo como producción o cuerpo como fuente de capital, *body capital*⁷², es señalado por el teórico Vinodh Venkatesh en *The Body As Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction* (2015). En su acercamiento, el autor propone una crítica del *body capital* haciendo hincapié en el cuerpo masculino como eje de este proceso. El crítico parte de la noción de Gayle Rubin de lo femenino como mercancía (*El tráfico de mujeres*, 1996) y de la teorización de Raewyn Connell del cuerpo como ineludible en la construcción de la masculinidad (*Masculinities*, 2005) para argumentar que la masculinidad entra en relación directa con el modelo político-económico imperante, en este caso neoliberal, y se constituye en torno a una capitalización del cuerpo. Dicha capitalización, según Venkatesh, incluye primero, el comprender el cuerpo del varón como un recurso más en el mercado, como mercancía transable y productiva. Segundo, bajo este mercado capitalista, las masculinidades aunque son recurso para el mercado se convierten en monedas circulantes que se cuantifican, intercambian y mueven a través de líneas transnacionales, y, por lo mismo, la masculinidad ya no puede considerarse sujeta a una posición nacional cerrada

⁷² Asimismo, Christian Bonah y Anja Laukötter se acercan a una lectura del “body as capital”, partiendo de la teoría de Bourdieu sobre el capital cultural, social y económico, y añadiendo el cuerpo capital como nuevo elemento. En su libro *Body, Capital, and Screens: Visual Media and the Healthy Self in the 20th Century*, los autores se centran en el concepto de body as capital desde una perspectiva de salud en la que el énfasis se encuentra en el cuerpo saludable como forma de capital con relación a la comercialización de la salud y a las conexiones culturales e industriales entre salud y belleza física.

de supremacía u organización de género (p. 7). Es decir, el mismo potencial mercantil y la rentabilidad del cuerpo masculino, enfatiza la pluralidad de las masculinidades que son paradójicamente locales, globales y pluridireccionales.

Este marco de masculinidades problematiza el enlace directo entre hombre, nación y masculinidad que se profundiza en el capítulo anterior y donde se resalta cómo la conexión entre estos tres ejes, bajo el proyecto de nación, permitió entender estructuras de género y sociales, en específico masculinos, en espacios culturales nacionales delimitados. Venkatesh ante esta postura argumenta que bajo las políticas neoliberales actuales la conexión del vínculo entre el cuerpo/personaje masculino y la nación sigue tangible, aunque fragmentada, al igual que la efímera autonomía de las economías nacionales. Por lo tanto, si las masculinidades son mercancía cuantificable e intercambiable entonces, resulta problemático pensar en masculinidad como representante de nación cuando se examina bajo un estado-nación post-independencia desdibujado e influenciado por un sistema neoliberal en el que los límites de las naciones se vuelven porosos y moldeables. El sistema neoliberal provoca una especie de crisis en las estructuras de género tradicionales y resalta la incapacidad de este por subsistir en un sistema global y de mercantilización de cuerpos, donde la plasticidad de los bordes debido al constante comercio y movimiento de los mercados transnacionales afecta el entendido límite nacional, las estructuras sociales y de género.

Determinados estudios situados en el caso latinoamericano (Valdés y Olavarría, 1997; Viveros Vigoya, 1997; Fuller, 1997, 2005) señalan cómo esta crisis de las estructuras, a su vez, conlleva la llamada crisis de la masculinidad o, como reconoce Venkatesh, la reestructuración de la masculinidad alejada de la posición céntrica y apical del macho latino (p. 58). La crisis de la masculinidad es producto de los grandes cambios sociales y demográficos provocados por las

fuerzas de la globalización y las tendencias neoliberales como la reconfiguración de los parámetros del sistema laboral, político y familiar, la autonomía económica de la mujer, la revolución sexual femenina y de derecho a salud reproductiva. Venkatesh señala que las teóricas Irene Meler y Mabel Burin (*Varones, género y subjetividad masculina*, 2000) analizan la crisis en las sociedades latinoamericanas, señalando cambios en las construcciones personales e íntimas de la masculinidad que, a su vez, afectan las formulaciones de lo masculino en la producción cultural. Como producto de la reestructuración global, local e íntima de esta crisis y reestructuración de la masculinidad se ha desencadenado una renegociación cultural generalizada de cómo opera y se representa la masculinidad con relación a otros géneros, en la sociedad y de forma personal.

Este acercamiento señala la creciente imposibilidad de reconocer un tipo exclusivo de masculinidad nacional/hegemónica a raíz de la sostenida crisis de la masculinidad y los cambios económicos. No obstante, el cuerpo masculino aún prevalece atravesado por múltiples demandas y preconceitos que implican ideas sobre lo masculino bajo una economía neoliberal global. A través de un proceso homogeneizador, el cuerpo masculino como capital se convierte en un “leading visual and non-visual metaphor” (Venkatesh, 2015) de producción global atemporal. De esta forma el cuerpo masculino como fuente de capital es un medio de producción, reproducción, una fuente de valor para negociar, promover y movilizar, y sobre un elemento que promete rendimientos futuros.

Si bien Venkatesh propone un análisis al cuerpo masculino como capital desde la literatura latinoamericana, esta aproximación a su vez abre el espacio para un acercamiento teórico al cuerpo masculino a través de las artes visuales y populares. Mi acercamiento considerará no solo el cuerpo masculino capital desde las artes visuales como sujeto a prácticas sociales y económicas neoliberales como propuesto por Venkatesh, sino que se enfocará, a su vez, en los procesos de

colonización y subyugación del cuerpo del varón indígena. Es decir, si la reformulación de las relaciones y la entrada a una sociedad y mercado moderno involucra la obligatoria asimilación de todos los individuos/ciudadanos modernos, es necesario considerar la experiencia de las comunidades indígenas de manera detenida. Ya que la transición de los pueblos indígenas señala en primera instancia la entrada de las comunidades indígenas de los territorios ancestrales a espacios nacionales y después la transición de los espacios nacionales a la modernidad colonial.

Esta experiencia es particularmente distinta a la de otros ciudadanos dentro del reconocido territorio nacional, especialmente a la de aquellos ciudadanos de la capital o metrópolis de un país.

Por lo tanto, para analizar el cuerpo indígena masculino en el neoliberalismo es necesario un acercamiento a los procesos de colonización y sus recorridos y experiencias de una articulación local a la integración al mercado capitalista. Carmen Valdivia (2020) en su artículo “Toward a Decolonial Feminist Research on Indigeneity in Contemporary Peru”, se acerca a una lectura del cuerpo indígena peruano a través de una mirada decolonial feminista. Valdivia sostiene que la indigeneidad, una de las ficciones fundacionales del colonialismo, surgió de la imposición de la violencia normativa colonial, entendida como el poder de las normas para controlar, habilitar o restringir cómo se puede vivir. Y específicamente en el Perú estas formas de violencia,

“sought to deal with the excess of an ‘inappropriate/d other’ as someone “whom you cannot appropriate, and . . . who is inappropriate (Minh-Ha, 125). This ideology is represented by terms such as “la mancha india” or the “Indian problem,” which simultaneously highlight Indigenous illegibility within the national body and explicitly eject an entire population from an imagined homogenous community (121).

En el contexto amazónico peruano, específicamente, es necesario acercarse al cuerpo-capital-masculino-indígena considerando las complejidades de los procesos de colonización, la

subjetivización de los cuerpos indígenas y las políticas de desarrollo y consumo neoliberal. Además de considerar las implicaciones propias de sus premisas culturales, su historia de subyugación y su lugar o falta de tal bajo el proyecto de nación.

B. Breve acercamiento a la Amazonía

La zona de la Amazonía peruana es una zona de tránsito constante entre cuerpos, productos, seres. Es un lugar en el que sus espacios se conectan y confunden entre sí. El territorio es fácilmente ocupado tanto por la naturaleza como por los humanos y su cartografía no obedece límites ni distinciones precisas. La Amazonía es al mismo tiempo centro y periferia, modernidad y selva, riqueza y pobreza. Esta característica complejidad de la Amazonía es también palpable en la construcción polifónica de su historia. Existen los recuentos históricos oficiales, las versiones apócrifas, las miradas extranjeras, el imaginario local, los informes académicos y los relatos invisibilizados, todos diversos y hasta opuestos entre sí, que estructuran y evidencian la enmarañada representación de la Amazonía.

Alberto Chirif y Manuel Cornejo Chaparro en *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo* documentan la época del caucho a través del análisis de escritos, fotografía, prensa, literatura, reportajes, documentos históricos y examinan cómo fue esta una etapa fundacional y compleja. Este período instauró un imaginario e imágenes anacrónicas del indígena como seres sin valía/salvajes que todavía perduran en la mente de muchos. Además, produjo una profunda desaparición y relocalización de pueblos indígenas y una reconfiguración que afectó al mismo territorio nacional peruano⁷³.

⁷³ Específicamente me refiero al espacio fluvial ubicado entre el Putumayo y el Caquetá, el cual mediante el tratado de límites Salomón-Lozano, “suscrito en 1928 durante el gobierno del presidente Augusto B. Leguía, extrañamente entregó a Colombia más de lo que este país reclamaba” (Chirif, p. 207).

La historia del caucho en la Amazonía está plena de intereses económicos, demanda y explotación de producto, riqueza en manos de pocos y de violencia y sometimiento extremo del cuerpo indígena. Las obras de artistas indígenas como Brus Rubio [FIG. 17] y Santiago Yahuarcani [FIG.18] reflejan la violencia extrema ejercida ante el cuerpo indígena durante el periodo del caucho.

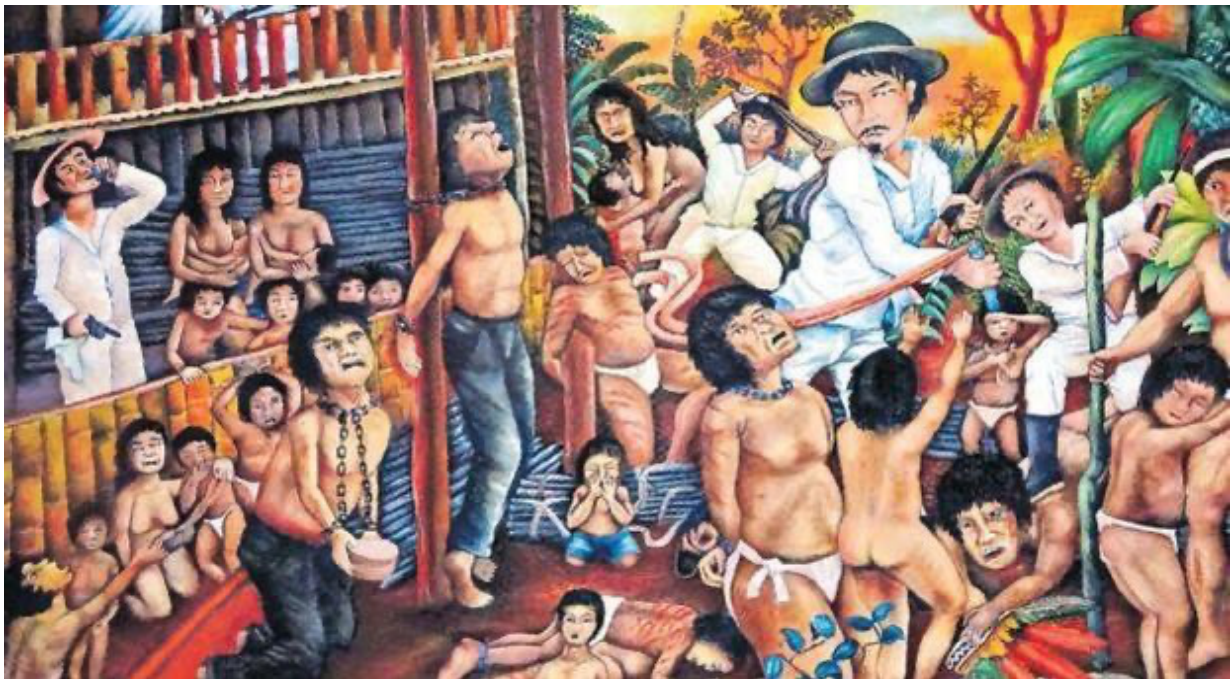


Figura 17. Brus Rubio. *La masacre y la explotación del caucho en Pucaurquillo*.
Exposición LUM 2017.



Figura 18. Santiago Yahuarcani. *El corazón de los barones del caucho*. 2012

Las obras están reconstruidas a través de los recuentos orales de miembros de las comunidades acerca de los abusos y genocidio experimentados a manos de los barones y capataces para garantizar el sometimiento y producción de las comunidades. Tal estrategia simbolizó el ejercicio de poder político, bélico, así como mediático y psicológico para crear un imaginario que justificara su agresión. Se fundamentó, además, en el mito de la labor civilizadora de los seres salvajes, violentos y peligrosos, a quienes los civilizadores caucheros trataban de ayudar con el fin de salvarlos de sus mundos de tiniebla. Así se justificó la agresión de invadir aldeas y comunidades indígenas para aprovisionarse de hombres y mujeres que sirvan de mano de obra para los barones mediante el sistema de habilitación, sometiéndolos, de este modo, a violentos procesos de esclavitud. Dichos actos eran justificados por un discurso que acusaba a las comunidades indígenas de haberse opuesto al bienestar nacional, a la modernidad y al progreso (Chirif, p. 10-11).

El artista y agente cultural iquiteño, Christian Bendayán, señala en “Artes visuales sobre la Amazonía peruana en el siglo XXI”, que aún cuatrocientos años después en la celebración del descubrimiento del río Amazonas, la región amazónica continúa siendo fuente de conflicto en el imaginario nacional y global. Tras la disposición de la mirada oficial por incorporar a la Amazonía a la nación, se inaugura en 1943 en la capital limeña la *Exposición Amazónica*⁷⁴. Esta muestra, que contó con la participación de artistas no oriundos de la región, termina caricaturizando y repitiendo estereotipos hasta entonces establecidos de la Amazonía, presentándolo como un espacio explotable, rico en recursos naturales que deben ser industrializados; como una tierra en vías de desarrollo, “poblada por seres que requieren ser civilizados bajo dogmas occidentales, ensalzando la labor de conquista y evangelización, así como la presencia militar en sus tierras, [y] tomando estas como gestas que ayudaron a integrarla al Estado” (p. 12). Sobre todo, lo que resulta más problemático de esta exposición y su mensaje, señala Bendayán, es que se presenta y asume la Amazonía como una tierra sin valores, tradiciones, ni lenguas originarias, como un espacio vaciado de todo conocimiento y donde se ignora el saber de los hombres y mujeres amazónicos que por miles de años ha mantenido el equilibrio de su ecosistema (p. 12).

Estas agresiones contra las comunidades indígenas solo se han multiplicado en las últimas décadas mostrando cada vez más su crueldad bajo las sancionadas acciones civilizadoras. Por ejemplo, durante el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968), quien en su obra *La conquista del Perú por los peruanos* (1959) deja claro que la Amazonía tiene que ser aprovechada por sus recursos naturales, respalda el bombardeo y masacre de la comunidad matsés del alto Yaquerana en el departamento de Loreto a mediados de la década de 1960. El bombardeo es llevado a cabo por la aviación peruana tras la justificación que aquel grupo indígena, bajo

⁷⁴ Para un análisis detallado de la exposición y sus implicaciones y efectos en la Amazonía y elite artística limeña, véase Morgana Herrera, 2015.

“manipulación” de guerrillas comunistas, se opone al progreso (explotar la madera de su territorio) y esto presenta una amenaza para la civilización. Asimismo, en la década de 1980 la confederación indígena amazónica AIDSESP⁷⁵ realiza múltiples denuncias con respecto al tráfico y explotación de indígenas capturados por medio del sistema de habilitación-enganche. Estos métodos se basaban en un sistema de deudas generacional para garantizar el constante flujo de “mano de obra” bajo un sistema de esclavitud moderno que proveía al sistema de extracción forestal y a los fundos de los patrones/barones de la zona. Similar a la postura de Belaunde Terry, en el 2007, el entonces presidente, Alan García, publicó tres artículos en los que opinaba acerca del “mal uso” y el “desaprovecho” de las tierras y bosques en potestad de comunidades indígenas y campesinas del país que tienen poco afán de superación y falta de visión empresarial de progreso. García, continúa señalando que estos grupos no solo desperdician los recursos, sino que tampoco dejan que otros aprovechen los beneficios, “no comen ni dejan comer” son “como perro del hortelano”, escribe. La solución que propone el expresidente es de promover decretos legislativos entablados por el estado que impulsen medidas que permitan a los campesinos y poblaciones indígenas vender sus tierras, disolviendo sus vínculos con sus comunidades a fin de que se mercantilicen los recursos por empresas capaces de hacerlas producir, además, los campesinos podrán gozar de la prosperidad de los nuevos dueños de las tierras trabajando para ellos (Chirif, p. 212-217). En el 2009, bajo el segundo gobierno de García, estalla un conflicto económico- político debido a los decretos establecidos en el marco del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre Perú y Estados Unidos: los cuales favorecían a los empresarios madereros y aceiteros a lucrar explotando las tierras de

⁷⁵ La Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDSESP) se establece en 1985 y se descentraliza en 1989 tras su crecimiento resultando en la fundación de “sedes institucionales en San Lorenzo, Iquitos, Pucallpa, Satipo, Madre de Dios y Bagua. Desde entonces AIDSESP ha mantenido presencia en la Amazonía y ha recibido el reconocimiento general de las comunidades y del resto del movimiento organizativo popular” (Chirif, p. 214).

comunidades indígenas, sin consultar a las comunidades originarias ni asegurar que se mitiguen los daños ambientales en territorios indígenas. Este conflicto, descrito como el de mayor violencia política del Perú en años recientes, culmina en el denominado Baguazo o Masacre de Bagua. A falta de respuesta por parte del gobierno, grupos indígenas y ciudadanos amazónicos llaman a un paro general, seguido por protestas y la toma de la carretera Belaunde Terry que conecta la ruta de comercio. El 5 de junio la policía interviene para desbloquear la carretera, pero esto conduce a un enfrentamiento entre las fuerzas policiales, civiles y miembros de las comunidades indígenas. El enfrentamiento terminaría con 33 muertos, 200 heridos y 83 detenidos.

La gran violencia con la que se reduce e ignora la realidad amazónica primero por agentes de la sociedad colonial, después por la republicana y en el presente por intereses capitalistas, es un reflejo de las necropolíticas⁷⁶ que enmarcan a los pueblos originarios como poblaciones primitivas marcadas para la muerte. El acercamiento a la necropolítica como punto de referencia es indispensable en este caso para hablar de la violencia como vínculo entre el proyecto colonial y el contemporáneo de la modernidad a través de la eliminación sistemática y continua de las poblaciones disidentes. Sayak Valencia en “Necropolitics, Postmortem/Transmortem Politics, and Transfeminisms in the Sexual Economies of Death” sostiene lo siguiente:

It is important to reflect once again about systematic murder as the persistent center of the organization and spread of Western modernity-coloniality, because the expansive necropolitics displayed in our ex-colonial territories is not an exception to the biopolitical contexts where the life of the population is managed without expressive violence but a continuum of neocolonial governance, where death is a kind of civilizing technology that

⁷⁶ Me acerco al término necropolítica a través de los escritos de Achille Mbembe (2003, 2012, 2019) y Sayak Valencia (2010, 2014, 2019), sostenido por la relación entre colonialismo, violencia, muerte y género propuesto por María Lugones (2008, 2012) y Rita Segato (2012, 2013).

persists until today and connects the current context with colonial intermittency through the technologies of murder as a way of indoctrination (p.182).

Las necropolíticas son el reflejo de un Estado que centraliza sus poderes y excluye/elimina a las poblaciones que no satisfacen las demandas de su mapa político económico. Un estado que promueve el despojo de tierras, la explotación de recursos, la instauración del crimen y donde comunidades enteras, segregadas por la democracia, son destinadas a ser expulsadas y olvidadas. Es decir, se asume que las consecuencias de las deforestaciones, minería ilegal, trata y desaparición de personas son consecuencias fácilmente asimilables a la máquina capitalista para perpetuar, reproducir e incluso fortalecer el sistema existente⁷⁷.

Para explorar y problematizar más a fondo los efectos violentos y contradictorios del neoliberalismo en las poblaciones amazónicas, con particular atención a la representación de la masculinidad, recurro al trabajo artístico de Christian Bendayán. Un análisis de las obras *El curandero del amor* (2012), *Sueño* (2012), *Mediodía* (2009), *De espaldas* (2014/2022) y *Chauchero* (2007) revela cómo el replantear masculinidades racializadas que irrumpen las formas en que las identidades son promovidas bajo las condiciones del capitalismo global permite una apertura para repensar el cuerpo masculino indígena como sitio de enunciación, resistencia y reinterpretación. Estas obras deconstruyen e introducen valores estéticos populares, y replantean los archivos coloniales y prácticas necropolíticas, centrando preocupaciones y paradigmas socioeconómicos y políticos en la construcción masculina. Bendayán resemantiza el lugar de los cuerpos “que sobran”, sus actos, sus espacios culturales, sus temporalidades y sus archivos.

⁷⁷ Luisa Elvira Belaunde señala que la “subalternización sexualizante de los pueblos amazónicos del Perú es... un fenómeno indisociable de los regímenes de consumo sexual impuestos en la región por la economía extractivista imperante hasta el día de hoy” (*Sexualidades Amazónicas*, p. 91).

C. Un acercamiento a través de la teoría latina, latinoamericana, negra, indígena feminista

Para llevar a cabo una revisión exhaustiva del potencial de estas manifestaciones artísticas como discursos contra-normativos, me baso en una crítica interseccional del “resto, lo sobrante” como lugar de respuesta y resistencia. Específicamente, primero me acerco al concepto de “lo sucio” de Deborah Vargas en “Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic” (2014) y en la forma cómo funciona como una crítica latina queer para entender la dimensión de lo sucio como desperdicio atado a cuerpos racializados, indisciplinados y a géneros y sexualidades no normativas. Además, me acerco al trabajo de Rocío Silva Santisteban en *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo* (2008) para analizar la propuesta de la “basurización simbólica” y cómo este construye diversas formas de otredad recurriendo al asco para la creación de un “otro basurizado”. Usando un acercamiento a los conceptos de lo restante y de la basurización, ubico en las obras de Bendayán huellas de lo que sería un equivalente a la noción de “lo sucio/basura” en el discurso peruano sobre la Amazonía y analizo su potencial como cuerpos no-normativos que funcionan en perjuicio de la agenda y tiempo neoliberal, reconociendo su valor como representantes del trabajo improductivo.

Asimismo, en relación a esta noción de normatividad como fundamental para la libertad neoliberal, analizo el trabajo de Stephen Dillon en *Fugitive Life: The Queer Politics of the Prison State*, quien a través de una lectura feminista queer negra interdisciplinaria analiza archivos tradicionales y no tradicionales, aportando un poderoso examen de la experiencia queer del tiempo y el espacio, de los procesos de sujeción y sus posibilidades "fugitivas" que presentan las condiciones para reinterpretar el presente. Es mediante el análisis de Dillon, que reconozco en el trabajo de Bendayán una lectura queer de los archivos históricos, los cuales, a su vez, abren

espacios de difusión de saberes y de producción que reclaman el lugar de aquellos cuerpos que se han mantenido silenciados y ausentes a lo largo del tiempo. Por último, y con esta idea de revisar las prácticas del archivo histórico, exploro el concepto de “grounded normativity” de Leanne Simpson en *As We Have Always Done* como una alternativa existente al neoliberalismo y a su política de reconocimiento e inclusión. Al ilustrar representaciones de cuerpos nativos/indígenas, sostengo que Bendayán explora activamente las concepciones raciales y étnicas de la identidad amazónica, desafiando los ideales de ciudadanía y las demandas legítimas e ilegítimas sobre la tierra y el lugar de los cuerpos en los espacios contemporáneos.

En otras palabras, este acercamiento informado por las teorías y metodologías de Vargas, Santiesteban, Dillon y Simpson articula cómo en las obras del artista visual Christian Bendayán se reconocen rastros de lo que entiendo como una estética cuir del arte, que tiene la posibilidad de construir imágenes capaces de explicar los procesos de colonización y resistencia experimentados por cuerpos otros, racializados, ignorados y marcados por el género. Además, esta lectura enfatiza el uso del cuerpo artístico como eje fundamental de la deconstrucción y reapropiación de archivos patriarcales, heteronormativos y occidentales, permitiendo espacios sociales que visibilizan el reconocimiento de experiencias otras no-normativas existentes y la apertura de espacios de contestación que exponen una historia de violencia y trauma que es parte de la cultura peruana.

Si bien puede resultar problemático aplicar ciertas teorías occidentales a una lectura del cuerpo amazónico, estas teorías, al igual que la meta de este acercamiento, se centra en entender los múltiples poderes que entrecruzan y afectan los cuerpos racializados marcados por el género, donde un centro hegemónico los ha forzado a la periferia e invisibilidad a través de largos procesos de colonización, violencia y sujeción. El acercamiento a las diversas teorías es consciente, reflexionando en los procesos de cada metodología, encontrando puntos en común y examinando

los diversos grados de movilidad entre diferentes espacios, produciendo así una reflexión extensiva de cuerpos “restantes”, indígenas, bajo proyectos sociales, económicos y culturales. Por lo tanto, considero pertinente y necesario un acercamiento multidisciplinario que amplíe la perspectiva interseccional para considerar cómo el cuerpo indígena es un lugar de contestación⁷⁸ (Valdivia), promoviendo un entendimiento sostenido de masculinidades amazónicas decoloniales bajo el régimen neoliberal.

D. Masculinidades rebeldes

En “Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic”, Vargas propone una analítica queer latina para analizar la desaparición sistemática de los cuerpos más vulnerables y marginados mediante la limpieza de espacios y poblaciones consideradas “dirty” y “wasteful” bajo el amparo de los proyectos neoliberales contemporáneos. Como tal, sitúa la analítica de “lo sucio” partiendo de la teorización de la “chusmería”⁷⁹ de José Esteban Muñoz, quien sugiere que los latinos no deben ser demasiado negros, pobres, sexuales o cualquier otra característica que exceda la normatividad; y, a su vez, alineándose con la afirmación de Frederick Ferguson de cómo los discursos sociológicos de la patología se vuelven centrales para que los cuerpos restantes/sobrantes⁸⁰, en especial los cuerpos pobres de color y *genderqueer* racializados, sean “made to feel surplus, to occupy the place of the dehumanized inferior” (p. 724). Por lo tanto, la analítica de lo sucio:

⁷⁸ Traducción propia.

⁷⁹ Véase *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, 2009.

⁸⁰ Véase *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, 2004.

operates in conversation with three racialized discourses of difference, with attention to queer genders and sexualities: first, lewd, obscene, offensive hypersexual undisciplined bodies; second, darkened, suspect citizens perpetually untrustworthy, impure, and nonloyal to the state; and third, diseased “cultures of poverty” subjects overdetermined to fail to arrive to normative womanhood and manhood (p. 716).

Esta propuesta es esencial para comprender cómo los cuerpos “sucios”, ofensivos, hipersexuales e indisciplinados son excluidos/olvidados/desaparecidos al no pertenecer a una sociedad productiva, por ser “suciedad”; sin embargo, es en su condición de “sucio”, cuerpo lascivo y no normativo, que persisten y resisten, incluso si se les excluye e ignora (p. 724). Es en esta suciedad de los cuerpos restantes y que exceden la normatividad que la analítica queer de lo sucio propuesto por Vargas, “may offer a way to theorize the performative tactics that genderqueer feminine sexualities enact to remain the magnificent refuse of surplus while in refusal of vanishing” (p. 724).

En el caso peruano, Rocío Silva Santiesteban en su estudio *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo* (2008) señala que el asco “no es solamente una reacción biológica sino una construcción cultural” (p. 17) indispensable que distingue los elementos “sucios” y “contaminados” a través del proceso de “basurización simbólica”. Es decir, se usa la emoción/construcción del asco para distinguir y “basurizar” la *otredad*, para alejarlo del yo creando divisiones jerárquicas entre un “nosotros” y los “otros”. Dado proceso de basurización es sostenido por discursos autoritarios, patriarcales y coloniales que interpretan al otro como elemento sobrante/restante que reconoce a las personas *otras* como un desperdicio o un excedente del sistema (p. 17-21). La propuesta de Silva Santiesteban es necesaria para comprender la creación del “otro” en el contexto peruano como resultado de la basurización simbólica enraizada en

procesos culturales y sociales, las cuales marcadas por el racismo criollo encuentra en las poblaciones indígenas patrones culturales percibidos como ajenos y, por lo tanto, basurizados (p. 82).

Sostengo que en el proyecto plástico de Bendayán se reconoce una analítica de los cuerpos “sucios”, “restantes”, “basurizados” propuestos por Vargas y Silva Santiesteban. Siguiendo la propuesta de Vargas, se observa en los cuerpos “sobrantes/restantes” una alineación con “lo sucio” como desperdicio de tiempo ejercido por cuerpos que trabajan en actividades sin sentido y en el cuerpo no rentable ni productivo, y con “la suciedad” a través del desperdicio del tiempo dedicado a actos no esenciales que no cumplen con la producción del capital (p. 721). Asimismo, a través del proceso de basurización (Silva Santiesteban) se destaca el miedo a la diferencia y el racismo criollo como medios para basurizar a los cuerpos “otros” indígenas. La obra de Bendayán, *El curandero del Amor* (2012), ejemplifica dichos acercamientos [FIG.19].



Figura 19. Christian Bendayán. *El curandero del amor*. 2012

Dos cuerpos masculinos, deseantes dialogan de manera onírica. Uno, un chamán, vestido con el atuendo tradicional amazónico, repele energía negativa del cuerpo joven al escupir agua de flores purificante y reproducir un ritual (de limpieza/amor/espiritual) ancestral. El segundo, un joven, tumbado boca arriba, arquea su cuerpo apasionadamente mientras alucina de posibles amores o exorciza sentimientos (no)deseados. La monstruosidad, animalidad del acto o de los deseos interiorizados del joven se manifiestan en su cuerpo ya que de la parte baja de su espalda emana una cola que al igual que el hombre, se retuerce, en un acto de éxtasis total.

A su alrededor, la habitación se fusiona con múltiples colores y figuras, creando una pieza donde la luz negra resalta las figuras de manera dramática y llamativa. Es a través del uso de

hipercolores y en la marcada incorporación de oscuros en la pintura⁸¹ que se recrea una conexión directa con la exploración y representación de los discursos indígenas de la mitología y cultura popular. En el uso abundante de colores neón o colores chirriantes, como se les conoce más comúnmente, se crea una marcada inclusión de formas y estéticas populares, ya que dicho uso de colores se encuentra comúnmente en toda la Amazonía peruana, ya sea impreso en pancartas populares, anunciando cantantes de tecnocumbia, o colgado en los bares y discotecas locales. El palpable deseo de los personajes, también tiene una relación directa a la cosmología amazónica, ya que la sexualidad es intrínseca a la intersubjetividad amazónica. Luisa Elvira Belaunde, en *Sexualidades Amazónicas* sostiene que:

La apertura a la alteridad, por medio del erotismo, la atracción y el deseo, es un modo de estar en conexión con el espacio y el tiempo. El deseo sexual, es deseo de historia, por tanto, deseo del otro y de lo otro, de cambio, de vivencias y significados a partir de los cuales los sujetos se constituyen intersubjetivamente, para poder contarse sus historias, las propias y las colectivas (p. 12).

Es así como, a través del uso de la vestimenta tradicional, en el palpable deseo de los personajes, en la incorporación de telas tradicionales, en el uso de colores estridentes de la publicidad de luz neón y en la incorporación de alusiones mitológicas, Bendayán resalta la intrincada y elaborada relación entre la cultura amazónica popular y tradicional.

Es a través de la incorporación de diversos elementos populares y tradicionales que se rechaza la idea de que el arte debe verse de una manera predeterminada y se altera el canon artístico al no seguir los dictados impuestos por este. Por el contrario, se desafían las convenciones establecidas de "sensibilidad refinada" al ponerse del lado de lo que se considera lo sucio. El cuerpo

⁸¹ La estética de los marcados oscuros e incorporación de colores fluorescentes en la obra apunta a la influencia de los posters Black light de los años 70 y su marcada presencia psicodélica en la cultura popular.

del joven hombre, resplandeciente, sensual y rodeado de visiones de luces de neón, que al contorsionar su cuerpo exhibe una cola de cerdo que emana de su espalda baja, es una clara representación de un cuerpo “sucio”, ya que se puede considerar un cuerpo improductivo y no rentable. En la pintura, lejos de producir y seguir un tiempo neoliberal, el joven se va desprendiendo de cualquier agenda y se pierde en un ritual sensorial chamánico amazónico que trasciende tiempo y espacio. Todo a su alrededor se vuelve sensación; sus experiencias liminales y deseos ambiguos van más allá de una línea de tiempo o espacio específico. Es más, es como si los personajes del cuadro invitaran e incluyeran a los espectadores a sentir y experimentar su trance, producto de la ayahuasca, envolviéndonos, rodeándonos y haciéndonos así partícipes de su superflua pérdida de tiempo dedicada al acto no esencial de experimentar.

Estos cuerpos indígenas masculinos improductivos, no normalizados, sexualizados, que reproducen rituales antiguos poco productivos y señalan lugares donde hay suciedad, como un bar o discoteca, son ejemplos de cómo funciona lo sucio a través de la pérdida de tiempo neoliberal. El cuerpo como capital queda de lado, estos cuerpos improductivos crean una relación constitutiva entre las subjetividades y el espacio, reclamando su existencia como un proceso de limpieza y descontaminación de la violencia entrelazada en discursos heteronormativos y hegemónicos de productividad y reproducción.

Esta elaborada relación de colores, saberes, significados y desbordamiento sensorial que se acredita a la cultura amazónica en *El curandero del amor* (2012), puede servir a su vez como crítica a la explotación y comercialización capitalista de la cultura amazónica como mercancía. En los últimos años, una afluencia en la comercialización de los rituales amazónicos o lo que se conoce como la “experiencia Ayahuasca” se ha vuelto extremadamente popular y casi un rito de iniciación para algunos viajeros. El ritual espiritual y curativo de la ceremonia de Ayahuasca, parte

integral de muchas sociedades indígenas y reconocido en 2008 por el gobierno peruano como “uno de los pilares básicos de la identidad de los pueblos amazónicos”, ahora se comercializa como una experiencia turística obligatoria para aquellos que buscan experiencias “auténticas”. El establecido turismo de la ayahuasca en la Amazonía es una forma de sacar provecho de los rituales indígenas, se explota la tradición local con fines de lucro, y este comercio ha aportado millones de dólares a la economía local. Sin embargo, pensando en la transacción del ritual cabe preguntarse, ¿qué pasa si estos rituales son comercializados por las propias comunidades indígenas que los han realizado durante siglos? ¿Los mismos lazos de violencia y lucro están en juego? ¿Sigue siendo una forma de explotación digna de crítica? La realidad es que muchas de las comunidades indígenas que han oficiado y pasado el conocimiento de estos ritos a través de generaciones son las que comercializan sus propias ceremonias y rituales guiadas por la necesidad de asegurar su supervivencia y bienestar. Esto genera un intrincado entendimiento de que no hay una única forma de comprender la conexión de los pueblos indígenas, su relación con la tierra y la producción de conocimiento.

En el Perú, durante siglos, los que están en el poder han abusado y negado derechos a las comunidades más vulnerables, entre ellos los miembros de las múltiples comunidades indígenas amazónicas. Sin embargo, en años recientes se visibiliza, cada vez de forma más impune, una creciente amenaza de arrendamiento de tierras indígenas a empresas privadas⁸² que cuentan con la sanción del gobierno. Estas prácticas injustas generan conflictos, protestas y crecientes tensiones entre comunidades indígenas, grandes compañías desarrolladoras y el gobierno. La necesidad de subsistir en una nación que considera a los Pueblos Indígenas como población excedente/restante es urgente y muchas comunidades encuentran en sus saberes y cosmologías las herramientas para sobrevivir a la continua violencia avalada por prácticas gubernamentales.

⁸² Según un artículo de Joanna Drzewieniecki, “más del 70% de la Amazonía peruana ha sido arrendada por el gobierno a empresas petroleras”.

La noción de “assimilate or die” propuesta por Leanne Simpson en *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance* ilustra esta redistribución de la tierra y su “grounded normativity” en beneficio de la supervivencia de la comunidad. *Grounded normativity*, argumenta Simpson, es el marco fundamental indígena para comprender el conocimiento ancestral/indígena y sus enfoques éticos desarrollados a través de relaciones interconectadas y consensuadas con uno mismo, la comunidad, la tierra y el mundo espiritual; este acercamiento promueve un entendimiento alternativo al existente neoliberalismo, su política de reconocimiento y exclusión y su violencia homogeneizadora. Sin embargo, Simpson también reconoce que existe una amenaza constante a la establecida *grounded normativity* impuesta por el grado de violencia que estas comunidades experimentan en forma de vigilancia, despojo de tierras, trata de personas y en la imposición de valores heteropatriarcales/hegemónicos. Si bien la violencia estatal, resultado del *settler violence*, es inseparable de la necropolítica experimentada por estas comunidades, esta puede ser desafiada mediante la creación de espacios alternativos. Las pinturas de Bendayán, sostengo, recrean estos espacios utópicos alternativos, al ilustrar la producción del conocimiento indígena y las formas de vivir y experimentar en sus pinturas. Se resiste a la estética colonial y no replica aspectos de heteronormatividad, transfobia, homofobia y violencia de género que están en el centro del colonialismo. Las experiencias de primera mano de Bendayán como amazónico y su conocimiento de las comunidades indígenas se convierten en su praxis. A través de su uso del pincel y la pintura, mantiene vivas las cosmologías amazónicas como un acto de perseverancia y demuestra la importancia de la coalición y la producción cultural.

E. La artificialidad del espacio

El artista al crear espacios alternativos también desarrolla espacios que oscilan entre diversas esferas donde los personajes dialogan entre experiencias oníricas y el peso de la modernidad capitalista. Como señala Cesar Angeles⁸³ (2012) esta es una experiencia muy acorde a la “voluptuosidad ambivalente de provocación y desborde sensorial y cromático” con la que se constituye los rasgos arquetípicos de la ciudad iquiteña y del entorno amazónico en general. En los cuadros El sueño⁸⁴ (2012) y Mediodía⁸⁵ (2009) se experimenta un estado de limbo en el que los personajes se encuentran en trance, suspendidos en un espacio limbo, mientras se desarrolla una especie de sueño de la realidad, un sueño de modernidad.

Bendayán, en una entrevista sostenida en el 2019 en su taller en Lima, comparte que en estos cuadros se crea un espacio artificial. “Los cuadros, hablan de las disputas desde gestiones de gobierno, empresariales por avanzar contra todo, aplastando todo, sin entender ni respetar culturas ni tradiciones”, explica el artista. Como se analizó anteriormente, la idea de modernidad bajo un proyecto civilizatorio ha llevado a distintos gobernantes peruanos a imponer regímenes o actos violentos contra comunidades indígenas y sus tierras. Los actos de estos gobiernos o gente de poder dan prioridad sobre todo a la idea de modernidad con la justificación del progreso y crean espacios que sirven en función al progreso y como modelo de bienestar. Si bien estos espacios pueden ser estéticamente bellos y prácticos “terminan eliminando todo paisaje originario con lo que la naturaleza humana estaba vinculada” (Bendayán) y se reemplazan con espacios artificiales.

⁸³ César Ángeles, 2012, “Al este del Paraíso”.

⁸⁴ El sueño pertenece a la serie de personajes durmiendo en los cuadros.

⁸⁵ Mediodía pertenece a la serie Luz, la cual plantea una reflexión sobre diferentes temas en diferentes situaciones, todos relacionados a distintas luces.



Figura 20. Christian Bendayán. *El sueño*. 2012

En *El sueño* (2012) [FIG. 20] un plano de azulejos europeos sirve de telón de fondo para presentar la imagen de un hombre joven, quien reposa de manera holgada sobre unas cajas de cartón abiertas en el piso. El inmenso mural de coloridos azulejos apunta específicamente a los azulejos importados de Europa durante la Belle Époque (1879-1912) del boom del caucho. Su introducción a ciudades Amazónicas sirvió de recordatorio visual del éxito de los barones del caucho y señalaban la nueva riqueza de la zona a través delpreciado uso del material en la arquitectura. Los azulejos funcionaron como medio en el proyecto de reinventar “Iquitos como una ciudad ibérica en el corazón de las tinieblas amazónicas” (Buntix, 2019). Bendayán transfigura esos delirios modernizadores, no solo a través de su inclusión en el imaginario artístico sino en su

propia materialidad, ya que el espacio, en su obra, resalta la desconexión y artificialidad entre la decadencia del progreso, la realidad amazónica y los sujetos que lo habitan. Gustavo Buntix interesantemente teoriza que la inclusión de elementos históricos en la pintura de Bendayán “suggests a transvestism of a third kind⁸⁶: a historical and urbanistic cross-gendering” (*Trans Tropicália*, 2021) que abre lecturas alternas y provocadoras.

Si bien en la obra el mural de azulejo sirve de trasfondo, este puede pertenecer a un edificio público, a la pared de una calle o hasta una casa familiar, aunque no necesariamente propia, ya que los azulejos “cubren varias casas antiguas de la ciudad y son vestigios de la decadencia de principios de siglo XIX” (Daly, 2019). Vale recalcar el perfecto estado en el que se encuentran dichos azulejos, lo que difiere al estado de muchas casas familiares contemporáneas, por lo tanto, se asume que difícilmente la pared de azulejos le pertenece al hombre o es signo de su propia opulencia. En lo que el hombre sí se recuesta, en lo que se apoya, lo que puede maniobrar, son unas gastadas cajas de cartón. La apariencia desgastada de las cajas que ceden y se marcan ante el peso y sudor del cuerpo del joven señalan la posible humedad del ambiente. Iquitos es una ciudad de clima tropical, caliente y húmeda y este bochorno es palpable en la obra de Bendayán. No solo el joven tiene la camisa media abierta y usa ropa holgada para refrescar su cuerpo, sino un ligero brillo producto del sudor se detecta en la cara del hombre. Los cartones sobre los que está recostado lucen ligeros dobleces a lo largo del material, marcas que revelan la humedad tanto del ambiente como del cuerpo del joven.

Asimismo, cabe hacer la conexión entre las cajas desgastadas y una posible basurización simbólica (Santiesteban, 2008) no sólo del elemento en el que se recuesta, sino de la situación en la que se encuentra el hombre quien duerme sin mayor preocupación sobre ellas, posiblemente en

⁸⁶ El primero siendo sexual; el segundo, cultural; y el tercero, arquitectónico/histórico (Buntix, 2019).

situación de desamparo, sin hogar o embriagado. La precaria situación en la que se encuentra el joven es motivo de repudio y posible asco por parte de la gente que tiende a ignorar a personas de la calle, tachándolas como estorbos o excedentes del sistema (Santiesteban, 2008). Reconozco la importancia de las cajas en la obra de Bendayán ya que en definitiva marcan una separación entre una posible lectura de un hombre durmiendo en su casa o un hombre en situación precarizada. Es evidente que las cajas le pertenecen al hombre, los azulejos no y en esta cargada simbología, el cuerpo del joven hombre aparece en el medio. Él representa un centro unificador entre ambos mundos o se puede leer como el elemento en disputa de ambos opuestos.

La contraposición entre la opulencia de los azulejos y la precariedad de las cajas se entremezclan con la humedad del ambiente y el sopor del cuerpo del joven hombre, quien pareciera sumergido en un profundo sueño. Su cuerpo aletargado, inmóvil representa un cuerpo que no responde a las demandas del cuerpo-capital de producción y reproducción; un hombre joven, fuerte y productivo se encuentra recostado⁸⁷, durmiendo en una mañana donde la mayoría de las personas laboran mientras él cómodamente duerme sin preocupación alguna. El ocio o el acto de ser ociosos no sigue las demandas de un mundo capitalista. El ser ocioso es no ser productivo y la única forma en que el acto de ocio sea aceptado y reconocido en un sistema neoliberal es si sigue una serie de modelos de consumo constitutivos del sistema de actividad económica neoliberal. Es decir, para que el dormir sin preocupación durante horas consideradas laborables sea aceptable, el sujeto tiene que practicar el “ocio bueno”, el ocio relacionado a las industrias del turismo, compensatorias, globales. Es aceptable, y hasta alentado, dormir a orillas de una piscina mientras se pasea por una

⁸⁷ El cuerpo relajado, expuesto y sudoroso del joven también apunta a una sensualidad del cuerpo. Luisa Elvira Belaunde (2018) señala que en el Perú existe un imaginario que hipersexualiza los cuerpos amazónicos reconociéndolos propios de una exuberancia natural y de sexualidad ardiente.

ciudad o continente extranjero; no es aceptable, y se es juzgado negativo, si se duerme recostado en cajas de cartón a la intemperie.

Otra lectura del joven también puede ser la de un cuerpo ya vencido por estas mismas demandas, un cuerpo cansado, agotado. El cuerpo del joven hombre mestizo, ribereño⁸⁸, derrotado por las exigencias que lo abrumen, decide dormir o cae dormido tratando de recuperar su productividad, tratando de escapar del ciclo sin fin de producción. En ambos casos, la derrota del cuerpo está presente, derrota por el cansancio, derrota a seguir mandatos de producción, derrota por un profundo sueño. Y en este profundo sueño, Bendayán sostiene que se experimenta una especie de limbo. El cuerpo no pertenece a ninguna realidad porque la realidad siempre será otra, siempre alejada, como la realidad del poblador amazónico, quien tras el sueño de desarrollo económico europeo en Iquitos es relegado a la miseria, a la pobreza, al abuso desde tiempos históricos viviendo en una Amazonía rica en recursos, donde el dinero/progreso siempre lo manejan otros (2019).

⁸⁸ Luisa Elvira Belaunde sostiene que “el caucho tuvo por consecuencia la transformación de los sobrevivientes de varios pueblos indígenas en ribereños, hoy día existe una tendencia general de transformación en mestizos. Cuando mayor es la relación con el comercio, la educación, la comida y las "cosas" de la ciudad, mayor es también la tendencia a posicionarse como mestizo en el plan personal y colectivo... Procesos de "ex indigenización" continúan hasta hoy, pero la tendencia general es adoptar una posición mestiza. Las personas que se colocan definitivamente como mestizas, de algún modo niegan y se distancian de los indígenas, aun cuando reconocen una ancestralidad común, puesto que la palabra "indígena" está cargada de sentidos de inferioridad y de exclusión de una peruanidad completa” (*Sexualidades Amazónicas*, 2021).



Figura 21. Christian Bendayán. *Mediodía*. 2009

En la entrevista sostenida con el artista en el 2019, Bendayán comparte que su obra *Mediodía* (2009) [FIG.21] presenta un escenario duro, donde la imagen del hombre con el sol reventándole en la piel mientras está tirado en plena calle da apariencia de muerto. Si en efecto, fuera una muerte, esta sería una muerte de un cuerpo “sucio”, no productivo, una muerte en apariencia sin importancia producto de la basurización simbólica (Santiesteban), ignorada tanto por los vecinos, el pueblo, como el estado. Una muerte que bajo la necropolítica estatal es esperada y hasta beneficiosa, ya que el cuerpo no serviría de “carga” al estado y no impediría el progreso. Ante esta premisa se promueve una “pedagogía de la crueldad” (Segato), donde el desinterés por los afectos/empatía/el humano y el impulso a la violencia/crueldad se justifican bajo el modelo de producción capitalista. Dicho sistema, destaca Segato, produce personalidades psicópatas y sus

“definitive non-relational, non-bonding structure, its insensitivity to others’ pain and feelings, its alienation and encapsulation, its uprooting from its own landscapes and collective bonds” (p. 623). Las mencionadas características son indispensables para permitir el funcionamiento adecuado de una “economy relying on dehumanization and a limitless capacity for bodies and territories to be preyed upon and reduced to remains” (Segato, p. 623).

El tétrico escenario de esta posible muerte ignorada es enmarcado por el paisaje de un parque completamente vacío en pleno día. Si bien los parques y plazas son espacios tradicionales de comercio, donde las economías de subsistencia son la base de sustento en el Perú (Takano y Tokeshi, 2007), en el parque de Bendayán no se encuentran ni niños jugando, gente vendiendo, ni perros merodeando. En ese parque, a excepción del cuerpo del joven tirado, no hay nadie que pase por aquel espacio público, en el que sus luces y jardines bien mantenidos dan a resaltar el minucioso interés que se le da al espacio, mas no a la persona. El parque pertenece a un proyecto de bienestar y progreso, producto de la urbanización de la ciudad donde se privilegia una oferta de vida urbana (Vega Centeno, 2017). Hay interés por mantener el modelo urbanístico a través de sus áreas recreativas o de ornato como sus parques, se debe conservarlos y mantenerlos, sin embargo, aquel hombre borracho, no productivo, probablemente en situación de calle, que no aporta a ese progreso urbanístico, no merece similar interés. Bendayán añade en la entrevista, que el solitario escenario del parque y el nombre de la obra, a su vez, dialoga con la noción de que al mediodía la mayoría de las personas están activas, todos forman parte de un sistema que no se detiene y no pueden parar a disfrutar improductivamente, sin embargo, dentro de la máquina capitalista existen personajes como el de la pintura que, incluso al mediodía, están totalmente fuera de todo. Personajes que viven en un margen, en un límite de la realidad del progreso. Mediodía tiene que ver con eso, comenta el artista.

La falta de interés por el sujeto, en la obra, señala asimismo el proceso de basurización simbólica que dictamina el cuerpo excedente como basura. Si bien alguien pudiese ver el cuerpo durmiendo/recostado en la vía pública, este es ignorado ya que encarna la abyección, produce una sensación de asco y se reconoce como un cuerpo/una experiencia ajena. El acto de ignorarlo señala el “acostumbramiento”⁸⁹ (D’hers, 2011) de ver los cuerpos *otros* como desecho, como seres contaminados. A través de este acto se invisibiliza a las personas en situación de calle, al sujeto borracho, al posible muerto, y se resalta la dominación y violencia en el marco capitalista, la basurización simbólica, predominando lógicas de silenciamiento y subalternización de las personas categorizadas como residuales.

F. Reinstituyendo el archivo

La idea de cómo las poblaciones excedentes son producidas por el estado, el neoliberalismo y las normas culturales planteadas por las críticas de Vargas, Segato y Simpson está estrechamente relacionada con el acercamiento a los procesos de sujeción de Stephen Dillon en *Fugitive Life: The Queer Politics of the Prison State*. Dillon ilustra cómo el estado y formas contemporáneas de poder y biopolítica producen cuerpos no normativos que son “possessed by slavery’s social, political, economic, and legal regimes” (p. 90). Esta noción de “posesión” es fundamental para la articulación del pasado, presente y futuro de Dillon, y su acercamiento conlleva una genealogía crítica del neoliberalismo y la biopolítica que ayuda a contextualizar nuestro momento contemporáneo dentro de las historias de “posesión” del pasado en el presente.

⁸⁹ Victoria D’hers en su artículo “La materialidad de la sombra. Abyección y cuerpo en la definición de la basura” (2011), señala el “acostumbramiento” de ver a personas consideradas residuales, especialmente las que tienen contacto con la basura, como seres excedentes, invisibilizadas, que habitan espacios contaminados, alejados de la realidad de la sociedad moderna.

La lectura de los archivos de Dillon está determinada por su relación con el pasado, una relación que también apunta a una historia de silencio y ausencias promovidas por el desinterés del estado y sancionadas a través de pérdidas de vidas. Las poblaciones más vulnerables en Perú, las personas marginadas, los miembros de comunidades indígenas, comparten lo que Dillon observa como “sanctioned archival erasures from a common past”, ya que estas personas excedentes/restantes “deal with public and private policies of exclusion by the state”. Dillon, a través de su acercamiento detallado sobre los archivos tradicionales y no tradicionales, suplanta las formas dominantes de conocimiento y ofrece un marco para pensar acerca de una práctica que antes “could not leave a record of itself” (p. 71). La experiencia del tiempo y el espacio reconfigurado/ “queered” es fundamental para reimaginar el presente⁹⁰ y determinar lo que parece posible en un futuro.

La obra de Bendayán, *De espaldas* (2014), reconoce estas prácticas de censura e invisibilidad que silenciaron a los cuerpos masculinos no normativos desde su exclusión y caricaturización, y las restituye como componentes centrales de su reconfiguración amazónica contemporánea. Una representación contemporánea que también funciona como una revisión de la historia de la región amazónica a través de la incorporación de archivos. Esta obra específicamente reconfigura una imagen reconocible de la historia amazónica; como pieza de archivo, Bendayán emplea la fotografía tomada por el Marqués belga de Wavrin [FIG. 22]. En la

⁹⁰ El ejercicio de reimaginar el presente también ha sido discutido por Sami Schalk en *Bodyminds Reimagined: (Dis)ability, Race, and Gender in Black Women's Speculative Fiction* (2018), quien utiliza narrativas neoesclavistas (neo-slave) y textos futuristas como herramienta para volver a analizar el presente y la realidad a través de un lente alternativo.

fotografía se observa un grupo de hombres de la comunidad uitoto o bora⁹¹, ellos están de pie, de espaldas a la cámara, anónimos, dejando al descubierto rastros de pinturas rituales en sus cuerpos. Esta imagen alude específicamente a experiencias encarnadas de violencia y trauma que se resisten a ser borradas de una oscura historia peruana de explotación y abuso. Se estima que la fotografía fue tomada durante la primera década del siglo XX, periodo en el que la explotación del caucho se encontraba en pleno apogeo. La fotografía es un recordatorio de los efectos devastadores que los boras y otras comunidades indígenas de la región tuvieron que soportar durante ese "tiempo próspero", trabajando bajo esclavitud, en condiciones deplorables y siendo sometidos por los sistemas de correría⁹².

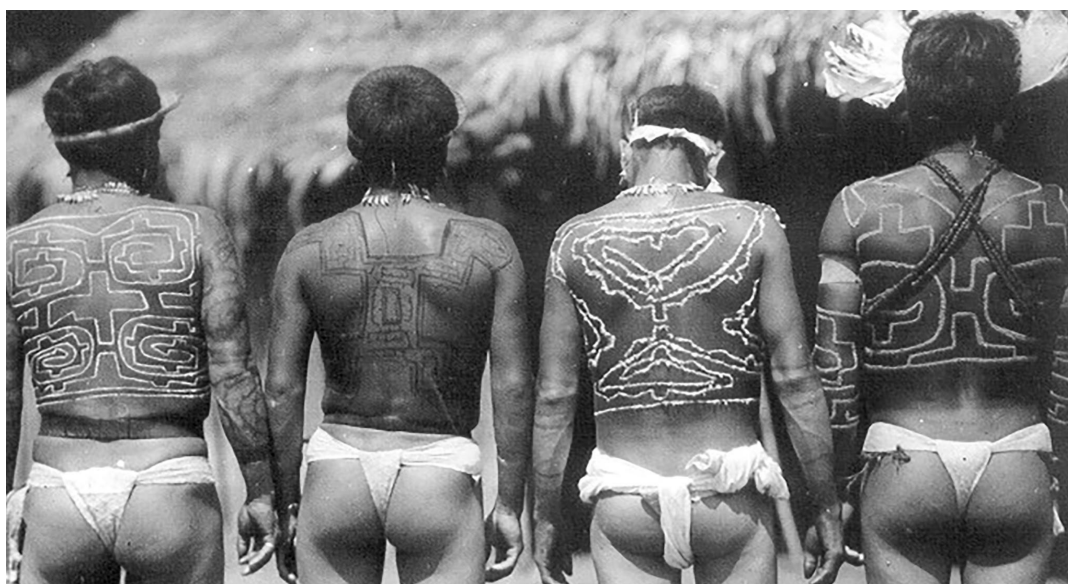


Figura 22. Marqués de Wavrin. *Uitoto Community*. Circa 1930

⁹¹ El pueblo bora es una comunidad indígena de la Amazonía peruana, colombiana y brasileña. Hay aproximadamente 2000 personas bora en el Amazonas, las cuales no cuentan con reservaciones indígenas protegidas. Belaunde (2021) señala que la población uitoto o bora, como también la ocaina y andoque de la región de Putumayo-Caquetá fueron las más afectadas tras las crueldades cometidas impunemente durante la época del caucho por los trabajadores de la Peruvian Amazon Rubber Company, entre ellas, rapto, abuso sexual, abandono, maltrato y tortura generalizada (p. 96).

⁹² Buntix señala que los sistemas de correría eran “brutal man-hunting attacks through which modern colonizers searched the forests and forcibly kidnapped indigenous peoples to replenish their continuously depleting work force” (2019).

Esta imagen, además, resalta otra realidad de la época, una en la que la comercialización de imágenes de personas indígenas como “indios antropófagos/indios caníbales⁹³” como mercancía visual pretendían exacerbar su diferencia como una otredad absoluta en el mercado europeo. Este comercio se basó en la mercantilización del cuerpo indígena para la industria postal que aportó a la exhibición civilización/barbarie de la época. “La alteridad de lo supuestamente “primitivo” — no lo primordial— que justificaría la incursión “civilizadora” del Estado y el mercado en las “tierras salvajes”” (Buntinx, 2019).



Figura 23. Christian Bendayán. *De espaldas*. 2014

⁹³ A través del comercio de postales que llevaban como leyenda las inscripciones “indios antropófagos, indios caníbales” se exotiza y marca una barrera distintiva de separación entre la barbarie de los indios y sus prácticas, y la civilización europea del siglo XX (Buntinx, *Trans Tropicália*, 2019).

En la obra *De espaldas* [FIG. 23], el manejo de archivo de Bendayán informa un pasado que posibilita un presente y reformula el futuro. A la fotografía original del Marqués de Wavrin se le ha dado una segunda vida, otra oportunidad de resignificación. Los hombres de la fotografía inicial aparecen personificados como hombres amazónicos contemporáneos, sus cuerpos portan la misma marca indeleble de la ascendencia Uitoto o Bora, pero ahora marcados con colores festivos y llamativos. Lucen diminutas tangas estilizadas y coloridas mientras contorsionan y exhiben sus cuerpos, posando provocativamente. La obra resalta el erotismo gozoso, la sexualidad y el deseo no-reproductivo que estos cuerpos masculinos indígenas desbordan. Bendayán, a través de su obra, vuelve palpables formas no occidentales de vivir y estar con los demás, desarrollando redes de identidad erótica producidas materialmente a través de la actividad y la conectividad⁹⁴ (DiPietro, 2016) con un pasado ancestral y el presente modernizante.



Figura 24. Christian Bendayán. *De espaldas*. 2022

⁹⁴ Traducción propia.

En 2022, Bendayán incluye “De espaldas” [FIG. 24] como parte de su exposición individual “Purga” en Guadalajara-México, esta vez pintando a los hombres uitoto o bora sobre coloridos azulejos. Como se comentó anteriormente, la inclusión de la imagen sobre azulejos europeos dialoga a su vez con el archivo arquitectónico histórico de la ciudad de Iquitos, ya que estos azulejos fueron considerados uno de los mayores símbolos de la opulencia amazónica durante la era de la explotación del caucho. Al hacerlo, Bendayán señala los delirios del proyecto modernizador desde su misma materialidad con el uso de los azulejos de colores vivos, pero al hacerlo transfigura el dolor y el sufrimiento de los miembros de las comunidades indígenas en retratos gozosos de agencia y deseo.

La yuxtaposición de diferentes archivos y la inclusión de cuerpos restantes en *De espaldas* alegoriza y colapsa diferentes tiempos históricos, cuestionando la continuidad entre el pasado y el presente, alterando el archivo histórico e indicando nuevas formas de comprender el legado amazónico. El acto de visitar los archivos en la obra es un proyecto que propone la descolonización y deconstrucción de historias y archivos. Al incluir la fotografía del Marqués y en la inclusión de azulejos, Bendayán reconoce un surgimiento histórico del estado neoliberal que traza conexiones en la relación de la esclavitud, la violencia contra el cuerpo y el desarrollo de nuevas poblaciones indígenas, mestizas, ribereñas. También ofrece un marco para el futuro, determinado por su relación con el pasado, a través del uso del "queer figure who is the site of dramatic reimagining of freedom that points the way out even as life is increasingly surrounded" (Dillon, 5). En este ejercicio de reimaginar el archivo, el cuerpo masculino subyugado/violentado por las construcciones coloniales y capitalistas puede encontrar la posibilidad de resignificación en el presente amazónico.

G. El cuerpo masculino excedente

Chauchero (2007) [FIG. 25] de Bendayán permite un último acercamiento complejo al cuerpo masculino y su labor crucial contemporánea para la sociedad amazónica. Se trata de un pequeño cuadro en el que se retrata a un chauchero, quien, según Bendayán, es un personaje vinculado al alcoholismo y otros vicios, que a la vez se ubica en lo más bajo de la escala laboral amazónica. El artista sostiene que el retrato solo incluye la mano y el rostro, pero que, con ese gesto irreverente, fue suficiente para generar multiplicidad de cuestionamientos sobre los roles tanto de las personas, de género, como de la sociedad en general y de los diferentes grupos sociales.

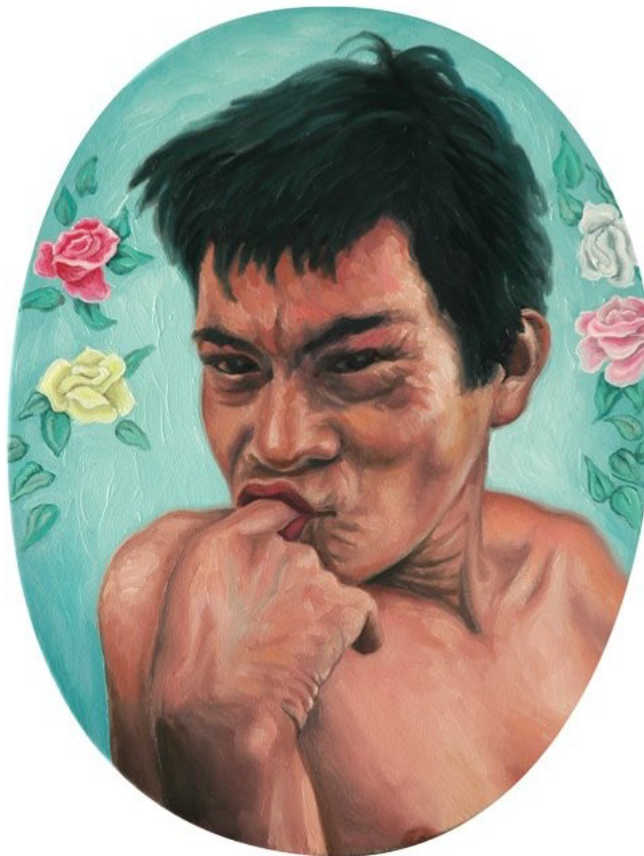


Figura 25. Christian Bendayán. *Chauchero*. 2007

Sostengo que la obra ofrece un acercamiento alternativo al cuerpo-capital masculino idealizado y promovido por políticas neoliberales. En esta, un hombre rodeado de flores y un fondo azul cielo, con un gesto irreverente y de manera coqueta, abre los labios y se chupa un dedo invitando con la mirada al espectador a seguirle el juego. Este personaje amazónico de mediana edad, sin trabajo fijo, sino de chauchero, haciendo trabajos por su lado representa una figura compleja de la Amazonía peruana contemporánea. Por un lado, comenta Bendayán, la alegría, la burla que el chauchero expresa hacia la sociedad a través del alcohol, de las bromas, del baile, hacia el esquema de este sistema, termina aplastándolo, llevándolo a esos márgenes de la sociedad y territorio. Por otro lado, es un personaje que, si bien expulsado, conecta la vida ribereña con la vida moderna y urbana. En su labor de cargar con la frente y espalda kilos y kilos de productos, basura o encargos, conecta distintas mercancías, haciéndolo participe de múltiples espacios y, a su vez, siendo ignorado, basurizado (Santiesteban, 2008) y rechazado en todos. Es un personaje que siempre está allí imparable, aunque indetectable, clave para ese tránsito entre los pueblos de la Amazonía y la ciudad (2019). A través de la obra de Bendayán se abre espacio para aquellas masculinidades precarias, expulsadas, no normativas, y se les reconoce como elementos esenciales en su forma de visualizar y sentir la composición social y cultural popular amazónica peruana.

Acercándonos a la estética del cuadro se reconoce una alusión a las fotografías iluminadas que comúnmente se encuentran en el barrio de Belén-Iquitos (Bendayán, 2019) de retratos familiares de figuras sobresalientes para el hogar como son el policía, el militar, la reinita, el matrimonio, todos personajes considerados dignos de ser exhibidos en las paredes del hogar y usados como ejemplo a seguir de las futuras generaciones [FIG. 26]. *Chauchero* sostiene el mismo tratamiento que llevan esas fotografías iluminadas, conocidas popularmente como “monos” donde la idea es “monear” las imágenes, hacerlas bellas, usando colores alegres y en algunos casos

añadiendo decoración, como las flores, corazones, vegetación. El mono, sostiene el artista y gestor cultural Micha Valverde Flores, es parte de la tradición popular peruana y se trata de una técnica fotográfica y pictórica donde la fotografía es revelada en tonos sepias sobre lienzo y pintado con tonos y características especiales a gusto de cada cliente (Entrevista por Canal Museal, julio, 2022).



Figura 26. Micha Valverde Flores. *Busto de matrimonio*. 2009

Lo particular de esta obra es que el mono que Bendayán nos presenta, es específicamente uno de los personajes rechazados por las familias: el borracho, el indigente, el trabajador informal. Estos personajes no tienen por lo general reconocimiento familiar, sino que existe la necesidad de negar y borrar la imagen de estos personajes de los álbumes familiares. No obstante, el chauchero de

Bendayán resiste aquella imagen idílica del hombre cuerpo-capital, cabeza de familia, y nos presenta a un personaje “enfrentado a una realidad distinta, diferente a lo que nos plantean debería ser el rol del hombre tradicional” (Bendayán, 2019). Evidentemente el mono del chauchero sale de lo común, no sólo porque representa un personaje ignorado sino por el formato en que el artista lo presenta. En la obra el cuadro tiene forma de óvalo en lugar del clásico formato cuadrangular que enmarca a los personajes. Este cambio tiene que ver, específicamente, con esta idea de salir del formato, de lo común, de la norma. Representa una realidad que va más allá de una formalidad del esquema, rebasa la realidad, no es contenible y excede los límites tradicionales superpuestos del rol masculino. Además, señala Bendayán, la obra toma esa forma particularmente para presentarlo como si fuera un sueño, como una fantasía fuera del orden de la realidad, donde no hay esquinas, sino que todo es mucho más de lo que se percibe. El chauchero encuentra en la obra de Bendayán un lugar de reconocimiento, admiración, posibilidad de futuro y goce.

H. A modo de conclusión

La Amazonía, como indica Bendayán, es territorio donde pugnan intereses económicos y ecológicos de trascendencia mundial (2019). Estos grandes intereses que hacen de la región amazónica el centro dentro de la periferia⁹⁵, separan los cuerpos masculinos abyectos, no productivos, disidentes de la sociedad, la cultura y la historia. Para entender la posición del cuerpo masculino indígena en la actualidad, es necesario analizar cómo es entrecruzado por factores de

⁹⁵ La condición periférica de la Amazonía “se da por su condición de región periférica dentro de países a su vez periféricos en el sistema-mundo capitalista moderno y colonial. Los bloques históricos de poder amazónicos son, en definitiva, bloques de poder dependientes en el interior de los países que ejercen su soberanía en la región –Brasil, Bolivia, Ecuador, Perú, Colombia, Venezuela y Surinam–, todos ellos periféricos en el marco del sistema-mundo” (Porto-Gonçalves, 2017). A su vez, se resalta la condición periférica de la Amazonía dentro de la geopolítica peruana, la cual en Lima establece su centro.

dominación y violencia simbólica en tanto su legado de sujeción colonial, en su relación con una ancestralidad indígena y en su posición de cuerpo-capital sujeto a lógicas poscoloniales capitalistas. Bajo este esquema, sostengo que la obra de Bendayán no solo dialoga con los diversos factores que tergiversan el cuerpo amazónico, sino que los desafía, promoviendo el cuerpo amazónico como agente y dueño de su historia y ofreciendo una ruptura de aquellas actitudes del cuerpo masculino amazónico que, en este caso, son establecidos como la norma.

Bendayán en sus representaciones de personajes y simbología amazónica reimagina la historia y los archivos, señala la artificialidad del espacio y centra el cuerpo indígena como protagonista de sus propias historias y experiencias. Frente a la violencia y pérdida de vidas fomentadas por las necropolíticas del capitalismo, la obra de Bendayán surge como un cambio de paradigma de la definición tradicional de masculinidad cuerpo-capital, donde apelando al desacato de las reglas establecidas de ser “buenos salvajes” y “hombres productivos/reproductivos” incentiva la insubordinación y reconoce en los cuerpos masculinos disidentes la posibilidad de una reorganización de lo político, social desde la desobediencia, la vulnerabilidad y el goce.

III. Un acercamiento ecochocollo a la masculinidad regional arequipeña a través de la obra de Jesús Álvarez

“No hay nada más chocollo que la chacra”.

Jesús Álvarez

“Toda obra de arte es un ajuste de cuentas”.

Oswaldo Reynoso

La importancia de la conexión a la naturaleza y el mundo agrario es indispensable para comprender la cultura regional arequipeña y la figura tradicional del hombre loncco⁹⁶. Este capítulo explora conceptos de masculinidades diversas en relación con el imaginario regionalista arequipeño. A través del trabajo visual del artista Jesús Álvarez, autodenominado “Chocollo”, se explorarán representaciones del hombre loncco, el hombre del campo/el chacarero, con relación al goce, la naturaleza y las infancias, abordando una crítica a la disciplina y vigilancia del deseo homoerótico masculino como una forma de regular la masculinidad heteronormativa peruana. Sostengo que es a través de la exploración de la ecología queer (*ecochocollo*) y en la exploración de infancias de la diversidad (*qorites*) que se rechazan las violentas formulaciones de heterosexualidad y heteronormatividad sociales, señalando las posibilidades de crear nuevas formas de entender las masculinidades y forjar alternativas utópicas a los modelos nacionales y tradicionales de pensamiento y comportamiento en el Perú contemporáneo.

⁹⁶ Vocablo en quechua con el que se reconoce al hombre agricultor de la región arequipeña. Más adelante se hablará en mayor detalle acerca de esta figura.

A. Cultura regional arequipeña

La historia arequipeña ha sido ampliamente estudiada, desde acercamientos históricos (Neira Avedaño, 1990; Rivera Martínez, 1966; Deustua y Rénique, 1988; Flores Galindo, 1977), a través de aproximaciones a aspectos culturales como el carnaval arequipeño (Ballón Lozada, 2000) y la veneración de la Virgen de Chapi (Málaga Núñez-Zeballos, 2017), a estudios que señalan el carácter “único e importante” de la ciudad (Rivera Martínez, 1996; Love, 2017). Considerada la segunda ciudad más importante del Perú, en los estudios acerca de Arequipa, lo que resalta una y otra vez es el carácter agropecuario de la ciudad. Arequipa se encuentra al borde del fértil río Chili desde donde nace su centro histórico, considerado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. A partir del centro, se extiende un territorio agreste surcado por las quebradas estacionales, conocidas localmente como torrenteras (Zeballos, Yory, Chui, Zuluaga, 2022).

Es una ciudad rica en recursos agrícolas, cuya “condición del paisaje geográfico propio del valle del río Chili y sus tributarios, que configuran una especie de oasis en medio de un seco desierto, dan base geográfica” (Paz Soldán, p. 66) y afirman el sentido agrario de Arequipa. Paz Soldán en “La identidad cultural arequipeña como camino de la identidad nacional peruana” sostiene que:

La ciudad de la que hoy hablamos es la Arequipa mestiza, que ha ganado al arequipeño el apelativo de *characato*, porque algo tiene de campesino, y como dijo Mostajo, la influencia rural sobre la ciudad fue muy marcada hasta bien entrado el siglo XIX, de allí la explicación de su habla popular tan llena de palabras, giros y voces de origen *loncco* (p. 64).

El paisaje natural y la práctica agrícola han creado un espacio propenso para el cultivo y la ganadería local. Esta relación entre naturaleza y pueblo está presente en la cultura y habla arequipeña.

El *characato*, que señala Paz Soldán, es el gentilicio con el que comúnmente se conoce a las personas de Arequipa. Proviene del vocablo quechua *saraqato* que significa “venta de maíz” (Hildebrant, 2015) y es ampliamente entendido como persona de origen arequipeño con conexión al campo. Lo *loncco* o el hombre *loncco*, al que se refiere Paz Soldán, es el habitante de los valles arequipeños. Proviene del vocablo quechua *lonq’o*, que según el *Diccionario de Arequipeñismos* (1999) de Carpio Muñoz significa “cuerpo esférico o redondeado. También algo que debiendo tener filo, no lo tiene o es tosco” y, por lo tanto, denota un término negativo. Este término era utilizado de manera despectiva por los hablantes de la ciudad al referirse a los pobladores rurales de la campiña⁹⁷. Por otro lado, el vocablo “ccalas⁹⁸” del quechua *qala* se relaciona con *loncco*, ya que al significar “desnudo, cosa pelada” era empleado por la gente del campo, los *lonccos*, para referirse a los habitantes de la ciudad (Carpio Muñoz, 1999). Los mismos chacareros usaban el término *loncco* de forma sarcástica, señala Thomas Love en *The Independent Republic of Arequipa. Making Regional Culture in the Andes* (2017), para referirse a aquel chacarero, hombre de campo, quien se ha mezclado con la gente de la ciudad o se le reconoce como pretencioso. Alberto Flores Galindo en *Arequipa y el sur andino* (1976) sostiene que históricamente los *lonccos* eran principalmente gente mestiza y españoles pobres que se afincaron a las afueras de la ciudad

⁹⁷ La campiña es el área tradicional de cultivo que rodea la ciudad en el valle de Arequipa (Guardado Castro, 2009).

⁹⁸ Thomas Love en *The Independent Republic of Arequipa. Making Regional Culture in the Andes* (2017) sostiene que la palabra *ccala* proviene del Aimara “pared”, el cual apunta a “the urban Spaniards (and later in-marrying foreigners) who lived behind ‘walls’ made of noble material” (p. 192).

y que conformaban los pequeños minifundistas que se dedicaban a la agricultura y la ganadería, creando lazos comerciales con los proveedores locales y en el mercado de la ciudad [FIG. 27].

No es sino hasta principios del siglo XX que la figura del loncco es revalorizada como representante de la identidad arequipeña a través de la corriente del indigenismo (Guardado Castro, 2009) y la popular “poesía loncca arequipeña”. Esta poesía local no solo recoge el peculiar hablar loncco, una mezcla de español con quechua, aimara y puquina sino que, sobre todo en sus líneas, refleja las colectividades agrarias y actividades populares, escrita por autores autodidactas arequipeños. A raíz de este rescate a través de la poesía, narrativa y arte, la imagen del loncco se expande y llega a ser considerada equivalente a la del arequipeño mestizo, agricultor, minifundista.

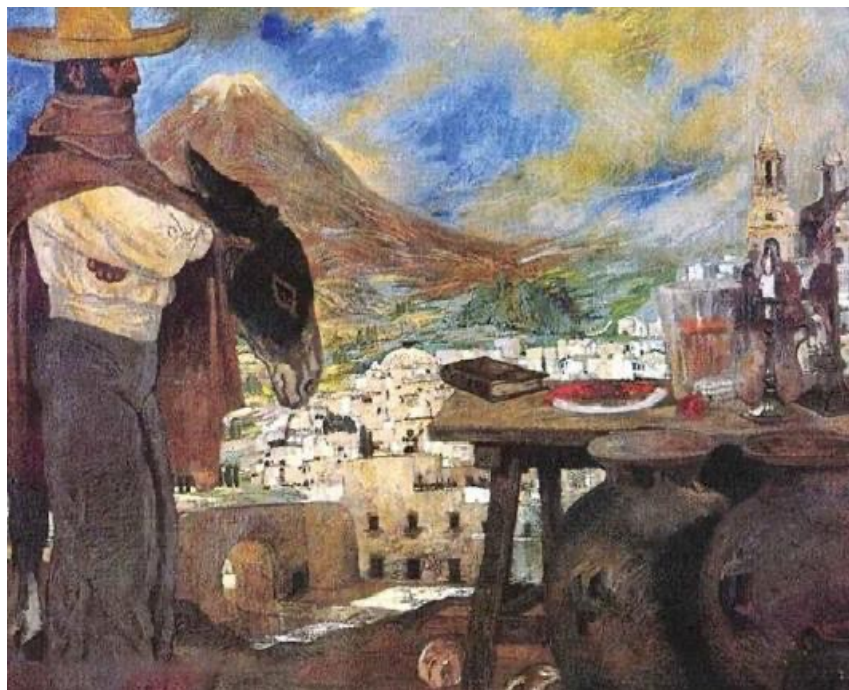


Figura 27. Juan Vinatea Reynoso. *Arequipa. Imagen de un varón loncco*. 1929

Love argumenta que “the image of the rural, smallholder, mestizo Arequipeño—both white and Indian, hardworking, practical, decent even if bawdy, proud, but above all entrepreneurial and with

a can-do attitude—served as a trope for a progressive, pragmatic, even modern identity” (p. 125). Si bien dentro de esta identidad moderna los arequipeños se consideran mestizos y agricultores, no se reconocen como campesinos ni indios debido al “deeply racialized wider culture that regarded them [indians] as unreliable, even lazy, and associated with a failed past⁹⁹” (p. 125).

El epígrafe del capítulo “Picanteras and Dairymen. Quotidian Citizenry” de Love presenta la voz de Aurelio Apolo, quien es citado recalcando: “Oye, Tomás—somos agricultores, no campesinos” (p. 180). Al marcar esta distinción, Apolo crea un distanciamiento simbólico entre su trabajo y la relación con la tierra y el cultivo como distinta y lejana a la de un campesino, como si al nombrarse agricultor no perteneciese a la construcción del indio campesino que se aleja de su visión de sí mismo. Love señala que la marcada separación de Apolo se debe a que, al reconocerse como agricultor, resalta que pertenece a un colectivo arequipeño, populista, emprendedor de agricultores y que, como integrante, participa de una matriz social fundamental que conecta cualquier división entre las zonas rurales y urbanas. Si bien es importante esta conexión del agricultor como parte de un colectivo de minifundistas que forman la base de la agricultura arequipeña, el reconocerse como agricultor y negarse al rótulo de campesino, va más allá del acto de no sentirse aislado, como indica Love.

En un país como el peruano que es considerado estructuralmente racista (Avilés, 2019), el portar o ser nombrado cholo, indio, campesino puede tener profundas consecuencias sociales, económicas y emocionales. La estratificación étnico-racial actual abarca características como el origen geográfico, la clase social, el trabajo y el nivel de educación, que profundizan diversas formas de segregación cultural, social y económicas de gran parte de la población (De la Cadena,

⁹⁹ Margarita Saona (2011, 2020) profundiza un análisis importante acerca del proceso de identificación de los varones peruanos en el imaginario nacional distorsionado por los efectos de un pasado fallido, donde el poder está siempre en manos de otros.

2000; Bruce, 2000). El ser reconocido racialmente de forma peyorativa, siguiendo el aporte de Aníbal Quijano (2020), conlleva, a su vez, una carga histórica de inferioridad asociada con el poder colonial del hombre blanco y, posteriormente, la dominación terrateniente y burguesa hacia los pueblos dominados/indígenas/indios. Cuando Love sostiene que la figura del arequipeño moderno es mestizo y agrícola, mas no campesino ni indio, destaca de forma aleatoria prácticas estructurales de racismo y clasismo peruano. El arequipeño moderno, en el acto de no querer que se confunda su conexión entendida como hegemónica a la tierra y su producción, crea una brecha con las formas otras consideradas subalternas de producción y modelos de existir. Ya que, como sostiene Margarita Saona (2021), el sentirse choleado o considerado indio, campesino, el ser menospreciado racialmente, afecta la imagen que los propios varones puedan tener de sí mismos y sus aspiraciones a posiciones hegemónicas en su profesión y en la sociedad.

Al distanciarse lingüística, social y económicamente de la figura del indio campesino, el arequipeño mestizo moderno asciende a un blanqueamiento social (Sulmont y Callirgos, 2014; Bruce, 2008; Twanama, 1992) que resalta una supuesta supremacía ante un otro racializado¹⁰⁰. Este acto de distanciarse simbólicamente del resto de la población peruana, específicamente de las personas pobres e indígenas, se evidencia claramente en otras acciones arequipeñas particulares, por ejemplo: al reconocerse república independiente (basado en un evento histórico, el cual se verá más adelante), al crear una moneda autónoma llamada “el characato de oro” y en la creación y distribución del pasaporte diplomático de la República Independiente de Arequipa (evento histórico). Tales actos, aunque algunos pertenecientes al pasado histórico, se mantienen aun

¹⁰⁰ Walter Twanama (1992) reconoce que existe un “modelo matemático” que las personas usan para cholear, calculando las características raciales, el nivel socioeconómico, el nivel educativo, el dominio del lenguaje y la oposición urbano/rural. Sin embargo, se puede ascender en el rango social si se accede a un blanqueamiento. Este término se asocia con el ser de tez blanca y pertenecer a la clase alta. Por lo tanto, un blanqueamiento (volverse blanco) supone el acto de ascender socialmente (Sulmont y Callirgos, 2014). Jorge Bruce argumenta que el tener dinero también es un acto que “blanquea” al individuo (2008).

conservados y reconocidos de forma extraoficial, al ser considerados elementos significativos de la cultura local, y son razón de orgullo para gran población arequipeña.

La República Independiente de Arequipa se instaló como tal durante el marco de la guerra del Perú con Chile en 1882. Específicamente, durante la ocupación chilena en Lima, el entonces presidente provisional del Perú, Lizardo Montero, traslada su gobierno de la tomada capital limeña a la ciudad de Arequipa, declarando: “mientras Lima, capital de la República, esté tomada por el ejército chileno, Arequipa será la nueva capital del Perú y, a partir de ese momento, se la denomina la República Independiente de Arequipa” (Montero, 31 de agosto de 1882). Durante un periodo de seis meses, Arequipa fue la capital del país, tiempo en el que adopta el título de República Independiente y se crea el nuevo pasaporte diplomático de la República Independiente de Arequipa para poder salir y entrar del territorio ocupado e impedir la entrada a espías. Si bien fue un período corto, estos hechos históricos se mantienen como señal de la excepcionalidad que sienten las personas de Arequipa con respecto al resto del país.

En la actualidad, la versión contemporánea del pasaporte arequipeño se vende como souvenir [FIG. 28]. Entre su contenido, uno puede encontrar la firma de Willy Galdos, creador del pasaporte y autodenominado cónsul vitalicio de la Ciudad Blanca, y elementos lúdicos como una validez de 50 años, información genética, incluyendo si uno es “auténtico” o “cruzado” (nuevamente apuntando al racismo arequipeño), precauciones para tener una feliz estadía y una lista de requisitos para la permanencia en Arequipa. Regresando al acto de distanciarse simbólicamente del arequipeño, la lista de requisitos exige a todos los extranjeros que desean ingresar a territorio arequipeño tener una lista de 10 vacunas. Entre ellas, la vacuna contra el “Sida” y la “choccollería”, es decir, vacunas contra elementos considerados de maricones, no deseados y que no son parte del contexto arequipeño.

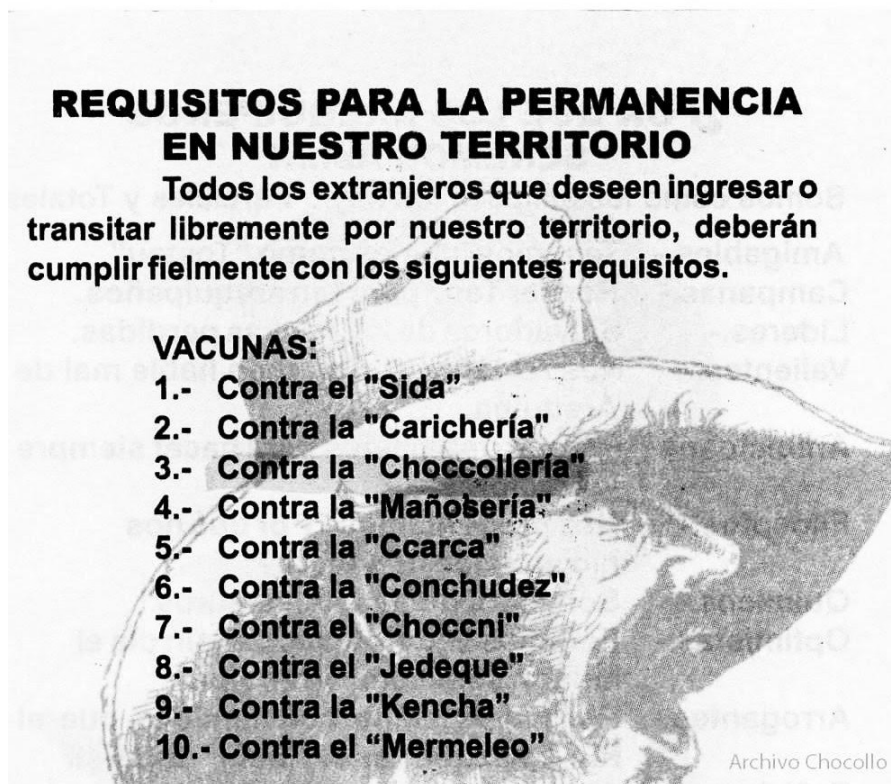


Figura 28. Pasaporte Diplomático de la República Independiente de Arequipa.

Del archivo de Jesús Álvarez.

B. El chocollo en el imaginario loncco

El artista visual arequipeño Jesús Álvarez, en una entrevista sostenida en su hogar en Arequipa en el 2021, sostiene que, para él, el chocollo es la antítesis del hombre loncco, el macho arequipeño. Un opuesto que queda claro al momento de ser requisito una vacuna en contra de este elemento considerado negativo para el arequipeño. Además, al momento de pedir la vacuna tan solo a los extranjeros, apunta a la idea de que en Arequipa misma no hay personas chocollas o con sida, que es un “mal” de afuera que los arequipeños quieren prevenir con la entrada de extranjeros (de otros países u otras provincias).

Según el historiador Juan Guillermo Carpio Muñoz creador del *Diccionario de Arequipeñismos* publicado en 1999, la palabra *chocollo* proviene del aimara *choqollo* y significa “perro de orejas paradas”. Carpio Muñoz asimismo proporciona un ejemplo de cómo usar la palabra y escribe: “Ej. Este juego es de machos y no de chocollos”. La palabra *chocollo* es usada en forma de insulto contra personas homosexuales, varones considerados amanerados o frente a personas que no representan las virtudes del hombre loncco, especialmente virtudes como la fuerza física y virilidad. A las personas chocollas en el presente se les reconoce también como maricón (Soto, 2013) y de la misma forma que la palabra “maricón” ha sido tomada y apropiada por personas “mariconas” en forma de denuncia, Álvarez retoma el vocablo *chocollo*, identifica su nombre artístico como tal, y retoma el insulto del archivo para darle otra oportunidad de resignificación, rescatando la imagen del *chocollo*.

Si bien el *chocollo* puede ser la antítesis del loncco, comparten una conexión innata a la naturaleza: el cultivo y la producción de la tierra. Como se compartió anteriormente, Arequipa es una ciudad donde la principal labor ha sido por muchos años la agricultura y el comercio de sus productos, además de ser un lugar donde existe y se promueve un equilibrio entre la naturaleza, la campiña y la vida rural (Maldonado Zeldano, 2016). Frente a este paradigma, es de particular interés comprender la figura del *chocollo* y su lugar dentro de la naturaleza. Al ser el *chocollo* considerado un perro de orejas paradas y usar la palabra como un insulto para rebajar la humanidad de la persona a características salvajes, de animal, se ubica bajo una doctrina antropocéntrica donde el animal está posicionado por debajo del humano. Si bien el *chocollo* está conectado a la naturaleza en figura de animal, es inferior al ser humano, al hombre loncco, y esto se ve claramente en el pasaporte arequipeño. Álvarez considera este posicionamiento como una ventaja, ya que abre la posibilidad de habitar lo animal, que también es parte de nosotros, los humanos. Además, agrega,

es interesante a nivel simbólico pensarlo como una suerte de nuevo contrato social, un nuevo pacto con esa otredad que va más allá de lo humano, y desarrollar relaciones más humanitarias y menos violentas (2021).

C. De lo ecológico, lo queer, a lo ecochocollo

Jesús Álvarez, a través de la figura del chocollo, ofrece una figura crítica rica en historia y cultura que parte de un imaginario local, conectándose al cuerpo nacional y declarándose partícipe global. Es decir, la conexión del chocollo con la chacra y la tierra se transmite en su trabajo a través de la agricultura local arequipeña, que cosecha y distribuye sus productos, además de sentires, procesos, conocimientos y deseos a diferentes espacios, tanto nacionales como globales. Por lo tanto, no se puede entender la figura del chocollo sin esta conexión innata a su tierra y agricultura.

Para hablar de una propuesta ecochocollo, es necesario entender los emergentes movimientos ecológicos queer (ecoqueer) que dan apertura a lecturas de la naturaleza y el cuerpo. Si por un lado una lectura queer deconstruye las dicotomías del sistema binario de identidad sexo-genérica y los movimientos ecologistas cuestionan y plantean relaciones humanos/naturalezas más horizontales, la ecología queer supone la interseccionalidad entre género, sexualidad y naturaleza desde lecturas contrahegemónicas que deconstruyen las dicotomías del sistema. Leforestier Robin en el conversatorio “Ecologías Queer: alianzas subversivas entre lo ‘natural’ y lo ‘contranatural’” (2019) señala que la teoría queer es una contribución urgente a los movimientos ecológicos porque cuestiona lo que es natural. Además, a través de este acercamiento se puede *queerizar* las divisiones que constituyen la modernidad antropocéntrica, explotadora y todas esas categorías que son creadas por el poder para justificar su poder y excluir a los cuerpos no naturales.

Estas relaciones de poder entre sexualidad, género y naturaleza pueden ser trazadas a lo largo de la historia. Silvia Federicci (2010) señala uno de los primeros ejemplos del control del cuerpo, de la sexualidad y la naturaleza en la Europa medieval, donde las mujeres que tenían conocimiento de las plantas y sobre la curación/sanación de cuerpos a través de remedios naturales fueron perseguidas, juzgadas y quemadas. Lo que se encuentra, subyaciendo a estas acusaciones, es un cambio de paradigma propio de la edad moderna entre el saber tradicional y el saber experto, indica Federicci. El primero, compartido entre las mujeres mayores de la comunidad, el segundo, celosamente atesorado por el poder burgués y la iglesia. Las consideradas brujas, además de su conexión a la naturaleza, eran mujeres sexualizadas, ya que se les acusaba de copular entre ellas y con el diablo, haciéndolas con estos actos, culpables de crímenes contra la reproducción. Para la iglesia y el estado, imponer el poder patriarcal y reproductivo sobre los cuerpos independientes y sabios de las mujeres era indispensable para controlar su sociedad. Así, se plantea el desarrollo capitalista entre sujeto y naturaleza que no se puede desasociar del desarrollo de las relaciones obligatoriamente heterosexuales. Ya que, durante la colonia y consecuentemente en el proceso de modernidad heteropatriarcal, se cristaliza la dicotomía entre cuerpos/sexualidades naturales y cuerpos/sexualidades anormales. Aquellos cuerpos anormales de sexualidades disidentes se marcan como no-naturales o contra-naturales y se les ubica en un espacio inferior, casi no-humano. Bajo este marco se instruye así, una partición total del mundo entre sujeto masculino (activo) y sujeto femenino (pasivo), reforzando el sistema jerárquico y binario que ha existido desde antes y expulsando a aquellos considerados no-naturales.

En esta relación cuerpo natural (humano) y naturaleza, la teórica Jasbir Puar en conversación con Judith Butler, Lauren Berlant y otras pensadoras,¹⁰¹ postula el cuestionamiento del cuerpo precarizado como integrado a la naturaleza. Es decir, no solamente se acerca a una propuesta vista desde el cuerpo trabajador, social, capitalista, sino también integra el aspecto de la precariedad con otros aspectos de la vida humana. Puar se plantea la siguiente lógica:

[A] brutal humanism exists as a form of speciesism that leaves not only raced and sexed humans from other humans, but also complicates any human/nonhuman animal divide and puts under duress our contingent relations to other animals, plant life, and ecologies of matter and material, can we think of precarity "beyond" the human? (p. 171).

Pues bien, si se sostiene que la precariedad del cuerpo humano se entiende, dentro de un contexto específico, con relación a sus dinámicas sociales, económicas y políticas, otros tipos de precariedades como la ecológica, del medio ambiente, mineral, etc. pueden también ser entendidas con relación a las dinámicas que las interpelan, en su conexión con el ser humano y en la forma en que la vulnerabilidad se presenta y los afecta en un determinado espacio y tiempo. Como señala Butler con relación a esta pregunta, existe una interdependencia netamente humana, en el más amplio sentido de la palabra, “to be alive is to be connected with, dependent upon, what is living not only before and beyond myself, but before and beyond my humanness. No self and no human can live without a connection to a biological network of life that exceeds and includes the domain of the human animal” (p. 174).

Lo que señala Butler es la conexión humana/no humana y la responsabilidad de la una con la otra. Donna Haraway en una entrevista en el 2020 señala que en este tiempo que llamamos

¹⁰¹ Me refiero al artículo “Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović”, publicado en 2012.

presente o Antropoceno¹⁰², o como ella lo denomina Capitaloceno¹⁰³, es necesario reflexionar acerca de la responsabilidad de las feroces y materialistas prácticas de extracción y de extinción a beneficio del capitalismo. Estas prácticas están destruyendo el planeta, que lentamente está muriendo. Como humanos viviendo y compartiendo la tierra, no solo con otras personas sino en una red tentacular con la naturaleza, microbios, agua y máquinas, somos “response-able” (Haraway, 2016). *Response-able*, un neologismo en inglés que incluye tanto la responsabilidad como la habilidad/disponibilidad al cambio y el promover una relación humano/no-humana más equitativa. Lo que propone Haraway y comparte en entrevista es una alianza multiespecies en “un presente que, [si bien] es amplio y duradero, nuestra misión es hacer [del] presente un lugar para el florecimiento y para un saneamiento parcial, porque no habrá una restauración total, no habrá un retorno al estatus quo” (2020).

Como se ha establecido, la sexualidad, el género y la naturaleza se entremezclan en relaciones de poder y control en diversos sentidos y escalas a lo largo de la historia. Relaciones que consolidan el desarrollo del conocimiento científico asociado a la modernidad capitalista y que privilegian el cuerpo humano, en específico el cuerpo masculino, heterosexual y reproductivo, en posición de dominación por sobre otras especies (Sandilands-Mortimer, 2005). Ante estos parámetros, los movimientos de ecología queer buscan dismantelar las relaciones binarias (natural/no-natural, humano/no-humano, masculino/femenino, civilización/barbarie) de poder, redefiniendo los límites entre lo humano y lo no humano y las relaciones jerárquicas entre especies. Estos acercamientos eco-queer reformulan las prácticas políticas e institucionales sobre el cuerpo

¹⁰² Término acuñado en los años 80 por el ecólogo Eugene Storer, que designa la evidencia de los efectos transformadores de las actividades humanas sobre la tierra.

¹⁰³ Término acuñado por Haraway, que sustituye el término “antropoceno”, en el que sostiene que el capitalismo es el paradigma económico vigente que configura la amenaza a la estabilidad ecológica.

y el medioambiente, ofreciendo una perspectiva fundamentalmente no-normativa, no-reproductiva y multi-especista.

Pensando en la propuesta de los movimientos eco-queer y el potencial del cuerpo chocollo, se propone un acercamiento eco-chocollo que responda a las prácticas, saberes y cuerpos locales, arequipeños, de sensibilidad chocolla. Sostengo que un acercamiento eco-chocollo permite una forma de entender y celebrar la diversidad sexual masculina del campo celebrando su conexión a la naturaleza y agricultura local. Es a través de los proyectos de artes vivas y gráficas del artista Jesús Álvarez, que se trazará el potencial eco-chocollo en el arte que celebra y resalta al hombre characato homosensible. Además, se reconoce en el trabajo del artista, la intención de rescatar y reescribir la historia campesina homoerótica arequipeña desde un acercamiento a las tradiciones y en conexiones humanitarias y de equidad con la naturaleza.

D. “Arepija” es chocolla

El término “Arepija” es propuesto por el artista y es el juego de palabras entre Arequipa y pija (pene) que realzan los elementos fálicos y homoeróticos considerados como propios de la ciudad arequipeña. “Si observas, todo en Arequipa es muy fálico”- comenta el artista mientras observamos la ciudad desde un tercer piso- las torres de la iglesia, el Misti y los otros volcanes, los edificios del centro histórico, las astas donde las múltiples banderas arequipeñas son izadas y hasta las flores locales, todo puede prestarse a esta visión *arepijeña*. Álvarez continúa, sosteniendo que el culto a lo fálico de la ciudad se debe a un ejercicio de poder [masculino] y que a través de sus obras busca sacarle la vuelta a esa relación de poder, abriendo puertas a las sensibilidades maricas, chocollas (2021). En efecto, en sus obras, el artista incluye diversos elementos fálicos, propios de la ciudad y que develan elementos homoeróticos, y nos presenta la imagen del chocollo

en goce, en éxtasis, experimentando y disfrutando libremente de su sexualidad, antes reprimida y castigada.

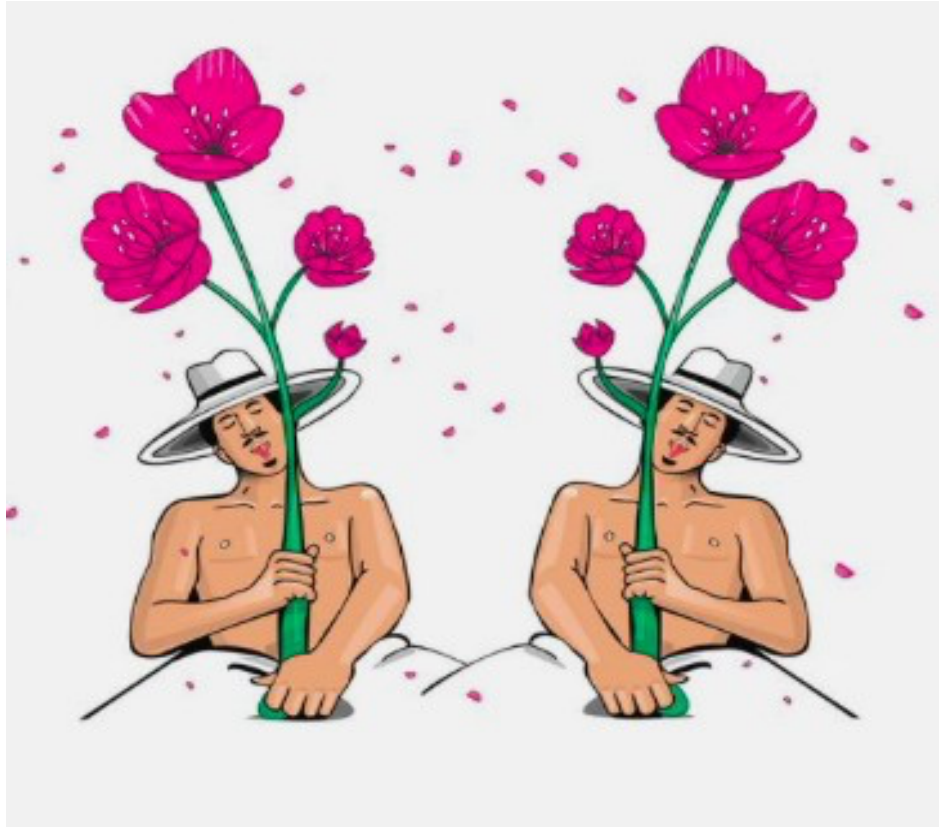


Figura 29. Jesús Álvarez. *Boceto: Choqollo*.

El chocollo en goce, quien disfruta su sexualidad, vulnerabilidad y placer está presente en el trabajo “Boceto: Choqollo” de Jesús Álvarez [FIG. 29]. En una intención de resignificar la imagen del chocollo asociado a la represión e insulto, el artista exhibe la sensibilidad y goce chocollo. En la obra, el chocollo se pierde en un goce carnal, disfruta del placer y del acto de exhibirse y admitirse abiertamente chocollo. No solo se experimenta de forma reprimida, sino que la sensación de placer crea un desdoblamiento del yo en una múltiple sensación de goce en el acto de mostrarse a sí mismo. La flor que el chocollo sostiene en representación de su pene es la flor

local arequipeña, el tecsao. Esta flor erecta, con múltiples brotes y desparramando sus hojas o semillas por todo el espacio, es parte física del chocollo. No se puede apartar el chocollo de la naturaleza y del goce, son todos parte de uno mismo y se necesitan para poder existir. En la imagen, se exagera la conexión con la naturaleza, la tradición y el cuerpo a través de este acercamiento gráfico eco-chocollo.

Frente al prototipo de masculinidad loncca y characata, la del campesino arquetipo arequipeño, que se manifiesta en los ritos como tomar chicha, la corrida de toros y demás tradiciones arequipeñas de antaño, Álvarez erotiza y homosexualiza no solo la masculinidad loncca sino también dichos símbolos locales, proponiendo nuevas lecturas y formas de relacionarse con la tradición y lo local. En su obra *Ilustración: Choqollo* [FIG. 30], dos chocollos con vestimenta loncca de campo se unen en un profundo beso con el volcán Misti de fondo y la flor tecsao en frente, mientras con una mano, uno sostiene un vaso de chicha y, con la otra, acerca aún más a su pareja.



Figura 30. Jesús Álvarez. *Ilustración: Choqollo.*

La ilustración permite una mirada íntima a la relación deseo, amor chocollo y a la conexión con su ambiente, que supera una simple relación de dos. Si como sostiene Butler (2012), el estar vivo es estar conectado y depender de lo que vive, no sólo antes y más allá de uno mismo, sino antes y más allá de mi humanidad, esta íntima conexión de la pareja chocolla va más allá de su humanidad. Se refleja en un florecer, en un compartir con la tierra, con la naturaleza y con la producción que les brinda la tierra misma, a la vez que une elementos y sensibilidades locales chocollas. Un ejemplo de este conectar más allá de la propia humanidad, se percibe en la incorporación del vaso de chicha de jora en la obra de Álvarez. La bebida, aparte de ser un elemento tradicional e histórico de la culinaria arequipeña, conecta al maíz y cebada que crece en los campos al proceso de fermentación de días para obtener esta bebida tan consumida. tanto en las campiñas como en la urbe. Esta bebida ancestral, se consume en diversos espacios y celebrando distintas ocasiones,

donde casi siempre se repite el mismo ritual del saludo a la Pachamama. Es decir, ya sea al final o al principio, cuando se empieza a consumir la chicha, se vierte una pequeña cantidad sobre la tierra en honor y agradecimiento por el maíz, la cebada y la vida a la Pachamama. Tanto esta tradición como la bebida conectan la ancestralidad de los mismos cuerpos y experiencias chocollas en unión a la naturaleza y a las tierras arequipeñas. Se entremezclan los elementos naturales con la ancestralidad y con la imponente figura del volcán en un florecer, que igual que el tecsao, permite germinar experiencias enraizadas en la cultura local, que confirman la ancestralidad y pertenencia del chocollo en tierras arequipeñas.

Todos estos elementos se unen y presentan una imagen poderosa de conexión y comunicación, que reivindican el deseo y pertenencia chocolla. Es de particular interés, el color rosado que toma gran parte de la imagen, en contraste a la imagen de los cuerpos en blanco y negro, ya que denota una intención por resaltar el ambiente como aquello que permite la unión armoniosa de los protagonistas. El color rosado, asimismo, que comúnmente feminiza y suaviza las imágenes, en este caso propone una visión “rosa” (de ensueño) de la relación y el amor chocollo, distinta a lo que la experiencia chocolla posiblemente ha sido fuera de esta burbuja rosa. El artista, al usar el color rosado, ofrece diversas lecturas con respecto a la relación chocolla. En su obra *Arepija es Chocollo* [FIG. 31], la misma imagen de la pareja besándose es empleada, mas el fondo rosado ha mutado, ahora es una pared de sillar, clásica de la arquitectura arequipeña, proponiendo así diversas capas de lecturas.

Produciendo pensamiento desde lo cotidiano (Rivera Cusicanqui, 2010), lo local, Álvarez recurre a las paredes blancas de sillar que cubren casi toda la ciudad arequipeña, especialmente elementos históricos como sus edificios gubernamentales, los arcos del mirador de Yanahuara, así como la Catedral arequipeña y diversas iglesias para plasmar los deseos chocollos.



Figura 31. Jesús Álvarez. *Arequipa es Chocollo*. 2020

Arequipa es considerada la “Ciudad Blanca” por la apariencia blanca producto del sillar, material de roca volcánica, en las diversas construcciones coloniales y en la ornamentación de la ciudad. Este título es motivo de gran orgullo local y es símbolo de la belleza arquitectónica arequipeña. A través de su uso, se destaca no solo el poder construir edificaciones locales importantes con una piedra de procedencia natural e inaccesible al resto del mundo, sino que al hablar del material mismo de sillar, se resalta la dureza y resistencia del material que se moldea al capricho de los locales. Una suerte de poder y soberanía del hombre sobre la naturaleza está en juego.

El artista va más allá de una sensación de orgullo ante el uso de la piedra y reconoce el sillar como un material volcánico “cargado de ancestralidad colonial y violencia” (2020), ya que fue el principal material de construcción de la ciudad arequipeña durante los siglos XVI al XIX.

José Sabogal Diéguez, ensayista y precursor del movimiento indigenista peruano, describe en su *Obras literarias Completas* (1989) la empresa española de construir la ciudad arequipeña:

Los constructores españoles sacaron de este noble sillar el rendimiento más admirable que fuera posible... esta admirable gente hispana que destruyera la efigie india de las antiguas ciudades americanas, traía en su alma el fuego plástico de la etapa renacentista, traía la fiebre constructiva con el impulso de la gloria barroca (vehículo poderoso para la cruzada católica) y como en estos reinos encontrara una realidad arquitectónica extraña y potente sintió el estímulo de superarse a la obra de gentiles; destruirlos y superarlos fueron los acicates al servicio de una mente llena de movimiento plástico del mediterráneo (p. 273).

Sabogal Diéguez destaca el talento del español como arquitecto constructor en “el aspecto mediterráneo latinizado en la ornamentación con ricos pórticos y airosas volutas” (p. 273) de la ciudad, y su trabajo reedificador de la tierra original. En esta visión unificadora de la construcción de la ciudad arequipeña -y de la colonia española hasta cierta medida- Sabogal Diéguez celebra “la fusión plástica de hispanos renacentistas y de artistas indios [que] se resuelve en la obra arquitectónica arequipeña llana y simplemente, tal como se ha realizado la fusión de sangre” (p. 274).

En el acercamiento romantizado de Sabogal Diéguez, se evade la violencia de la colonia y la muy posible violencia ejercida en la construcción de la ciudad por manos indígenas, hechos que el artista Jesús Álvarez se niega a ignorar. Las piedras están cargadas de ancestralidad, colonialidad y violencia (Álvarez, 2020) y esta relación es palpable en los edificios emblemáticos que fueron contruidos con este material a lo largo de la ciudad. Las construcciones de sillar no solo simbolizan el poder sobre la naturaleza, la piedra, sino sobre el cuerpo otro indígena, y en la expulsión de cuerpos y deseos no-normativos de estos edificios. Es a través del proyecto de

intervención del artista con la imagen de dos chocollos besándose sobre la pared de sillar en el espacio público, que se posibilita la reescritura de los cuerpos. El sillar, elemento hermético, desprovisto de emociones, pesado, duro (Álvarez, 2020), símbolo de la colonia y violencia al ser intervenido en la obra *Arepija es Chocollo*, permite una versión otra de cuerpos masculinos subordinados por la misma colonialidad e historia local.

El empezar a reescribir símbolos propios locales y visibilizar la posible carga homoerótica que pueden albergar estos espacios pensados como heteronormativos e inamovibles es indispensable, ya que posibilita un cambio de narrativa desde el sistema mismo. La dureza de la pared es alegórica a la dureza con que se vigila los constructos de masculinidad heteronormativa, productos también de la colonia y custodiados con violencia. En la obra, se traviste los sentires y deseos del espacio público y, por más que estén fuertemente atados a patrones coloniales y patriarcales, como puede simbolizar la impenetrabilidad del sillar, son posibles los cambios gracias a la gozosa visibilidad de las masculinidades chocollas.

Por lo tanto, ¿cómo se puede revertir la represión sobre el cuerpo chocollo racializado? Esto es posible en el acto de reconocer el deseo homosexual y el goce homoerótico a partir de la tradición, en buscar una relación equitativa con la naturaleza y como miembro partícipe del territorio local.



Figura 32. Jesús Álvarez. *Conjuro ecochoqollo en antropoceno*. 2020

Para conseguir esto, es necesario también romper con la sacralidad de lo intocable para reescribirla, reinterpretarla, decodificarla. En la obra *Conjuro ecochoqollo en antropoceno* [FIG. 32], el artista presenta una felación donde el loncco/chocollo devora¹⁰⁴ la torre de la catedral de Arequipa. Esta imagen del chocollo/loncco doble sugiere el erotismo y placer del acto sexual, haciendo hincapié en la simbología arequipeña como vínculo para alcanzar el goce. Dicha imagen gozosa está plasmada en unos calzones de varones, blancos. El uso diario de la prenda interior devela el homoerotismo como un acto común, familiar, que si bien puede estar oculto bajo capas y capas de ropa, está cercano a la piel y los órganos reproductivos, apuntando tanto al goce de la piel como al erotismo del acto. El artista, al presentar la imagen de la felación plasmada en los calzones de uso

¹⁰⁴ El artista Álvarez describe la imagen como un acto de devorar, tanto en el sentido carnal de placer como en el sentido de ingerir, tragar (Álvarez, 2020).

diario y colgados en un hilo de secar ropa, apunta a un acto de airear y exteriorizar tanto el acto como el placer. Ya no se mantiene oculto, sino que se exhibe libremente y a vista de todos, desafiando lo considerado “normal”.

Al hablar acerca del video arte [FIG. 33] que perteneció a su exhibición “Chocollo: Re/escribir la memoria LGTBIQ+ en Arequipa desde su ancestralidad, herencia cultural” (2019), que también incluye una felación a la catedral, el artista me comentaba lo siguiente:

No es casualidad que la catedral tenga una forma fálica, masculina predominante. Todo en el imaginario arequipeño es un culto a lo fálico, y yo decía, ¿qué hay de las sensibilidades maricas? ¿Cómo nos relacionamos con lo fálico? Bueno, el deseo homosexual está allí reprimido. Quizás también haya mucho homoerotismo encubierto detrás del culto a lo fálico porque generalmente es la mujer la que desea el falo heterosexual en el porno tradicional, pero qué hay de nosotros también. Esta felación a la torre fue eso, hacerle sexo oral a la torre, como a la misma vez, evocar que te lo estás engullendo, que te lo estás comiendo (2021).



Figura 33. Jesús Álvarez. Imagen congelada del vídeo arte “Chocollo: Re/escribir la memoria LGTBIQ+ en Arequipa desde su ancestralidad, herencia cultural”. 2019

Engullendo quizás en un acto de deleite, en una acción de engullir con placer, o puede ser engullir en un acto de borrarlo, destruir aquello que me lastima y repudia. El artista (2021) comenta que en el acto de la felación también coexiste una doble lectura entre Eros y Tántos; Eros, el placer y Tántos, el devorar. Es una doble sensación porque hay una cosa muy visceral de represión del cuerpo del artista en la obra y se trata de sublimar esa emoción, una emoción tanto de dolor, de cólera como de represión frente a algo agradable que es la sexualidad. Por lo tanto, el mejor acercamiento a esta figura que reprime es sexualizar un símbolo que los rechaza. Volverlo placer, experiencia chocolla, goce.

En dicha exhibición acogida por la Alianza Francesa de Arequipa, el video arte del artista haciendo una suerte de felación a la torre de la iglesia, fue censurado a raíz de las quejas de la gente que visitó la galería. El observar un símbolo, no solo arequipeño por la construcción a base de sillar del edificio, sino un símbolo religioso, que muchas veces se considera intocable, siendo devorado por el artista en un acto sexual, produjo el escándalo y consecutiva censura de este. Lo que se resalta con la censura de la felación es que a través de este tipo de obras se exige la desobediencia visual, de conocimientos y de nociones de lo sagrado. Se reescribe desde las artes, las relaciones sujetas como norma y se exige la visibilidad de los cuerpos sexuales y deseosos desafiando la represión religiosa, específicamente la represión exigida a los cuerpos de sexualidades disidentes, que desde muy temprana edad son rechazados o dados a sentir inferiores.

El acto sexual por parte del chocollo/loncco a las torres de la catedral, que son sexualizadas en el acto gozoso de devorarlas, propicia un “florecimiento y un saneamiento parcial” (Haraway, 2016) del cuerpo disidente en conexión con la naturaleza. Se intenta equilibrar el disparejo sistema de poderes entre la flora, la piedra y el hombre, encubriéndolas con el placer de experimentar y gozar la sexualidad homoerótica de forma libre y segura. Creo que chocollo va por allí, comenta el artista ya para finalizar la entrevista, una suerte de visibilizar al campesino homosexual y sobre todo en esta coyuntura, en esta elección de Pedro Castillo¹⁰⁵ [FIG. 34] es clave por la imagen de rondero macho que está aún más visible en la nación (2021).

¹⁰⁵ Pedro Castillo es el actual presidente del Perú y comenzó su mandato en 2021.



Figura 34. Foto del presidente Pedro Castillo durante el mensaje a la nación. 2021.

Es interesante la figura del antes candidato y ahora presidente Pedro Castillo, quien además de representar la figura del rondero macho, hombre de campo, también reproduce retóricas homofóbicas y sexistas. Durante su campaña presidencial, Castillo abiertamente sostuvo una plataforma en oposición al aborto, al matrimonio homosexual y al enfoque de género en la educación sexual en las escuelas. Su postura antiderecho frente a diversidades sexuales y derechos reproductivos, como él lo manifiesta, está sujeto a una moral católica en defensa de la familia tradicional, la familia natural como única forma de familia universal, tal como él lo expresa durante una entrevista, “¿el matrimonio igualitario para personas del mismo sexo? Peor todavía. Primero la familia” (2021). Agélica Mota (2019) señala que en el Perú esta idea de “naturaleza” ha sido usada para sostener la legitimidad de sectores conservadores, quienes reconocen la composición de la familia natural como una heterosexual, monógoma y de reproducción de especie. Las posturas tradicionales en defensa de lo natural de Castillo, además de su imagen de hombre fuerte, rondero

macho de campo, resonaron con gran porcentaje de la población, llevando a Castillo hasta la silla presidencial.

Sin embargo, ante este paradigma político y social, una vez más se pregunta el artista, “¿qué hay del rondero homosexual? ¿de estas nuevas masculinidades que se necesitan también para ilustrar a los campesinos diversos?” (2021). En su artículo corto “Choqollo, nueva masculinidad e identidad arequipeña”, Álvarez sostiene que:

Actualmente, seguir reafirmando lo loncco frente a lo chocollo, es perpetuar un orden violento, jerárquico, que imposibilita alianzas interrelacionales igualitarias, plurales democráticas entre lo humano y otras especies...Chocollo es una posibilidad de construir nuevas identidades políticas y culturales que no niegan sus tradiciones campesinas, feministas, LGBTIQ+ y nos posibilitan conectarnos con el mundo desde este contexto histórico cultural (p. 7).

En efecto, la obra de artistas como Jesús Álvarez son la respuesta. Sus piezas permiten una mirada ecochocolla desde lo local, sin necesidad de negar la tradición o ser parte de un espacio cultural, y permiten el proceso necesario para la descolonización racial, étnica, sexual, epistémica, económica y de género a nivel nacional.

E. Sensibilidades e infancias ecochocollas

Un último plano que es indispensable discutir del amplio trabajo artístico de Jesús Álvarez son sus representaciones de niños de sensibilidades disidentes. El artista se refiere afectuosamente a estas obras como de experiencias *gorites*, o las vidas de niños de la diversidad que han nacido en la región arequipeña. La palabra viene del vocablo coritos que son los bizcochos de T’anta Wawa [FIG. 35] que los niños comen en Arequipa en días festivos, señala el artista (2021). Al cambiar

coritos por la versión inclusiva *qorites*, el artista apunta específicamente a las experiencias de niños de la diversidad en sus obras, y en estas, resalta la importancia de hablar de aquellas experiencias e historias muchas veces ignoradas y silenciadas por el peso de la norma, por una asumida heterosexualidad compulsiva y por el control social y familiar¹⁰⁶.



Figura 35. Imagen de T'anta Wawa

Al hablar de las experiencias de infancias *qorites*, es indispensable señalar el factor afectivo que rodea estas subjetividades no solo en Arequipa, sino en toda la nación peruana. La tristeza e infelicidad experimentada por gran parte de niños de la disidencia, es resultado de los actos

¹⁰⁶ Con respecto al control familiar, Álvarez señala que los niños, estando bajo potestad de los padres, siempre van a seguir las normas ya que los padres requieren que ellos estén bien integrados como miembros de una sociedad productiva. Es curioso, añade el artista, “a medida que haya familias no parentales siento que también habrá reformas educativas y la posibilidad de que a los niños se les entienda como parte de la diversidad” (2021).

violentos (emocionales, físicos, sexuales y psicológicos) a los que son sometidos, tanto en sus hogares como en espacios públicos como el ámbito escolar. En el estudio de Carlos Cáceres y Ximena Salazar, *“Era como ir todos los días al matadero...”: el bullying homofóbico en instituciones educativas públicas de Chile, Guatemala y Perú* (2013), reconocen que el mayor número de casos de bullying en las escuelas se debe a casos de bullying homofóbico, lesbofóbico, bifóbico y transfóbico, donde un 68% de estudiantes no heretosexuales experimentan este tipo de acoso y violencia. Asimismo, en el estudio por PROMSEX, *Estudio Nacional sobre Clima Escolar en el Perú. Experiencias de adolescentes y jóvenes LGBT en el ámbito escolar* (2016), se señala que en el Perú 8 de cada 10 estudiantes han experimentado acoso verbal por su orientación sexual o expresión de género, 1 de cada 5 estudiantes han sufrido agresiones físicas y donde la mitad denuncia haber sido víctima de violencia sexual. Las agresiones no solo se dan por compañeros del aula, sino también por docentes, donde 4 de cada 5 estudiantes denuncian haber sido referido de forma denigrante en referencia a su orientación sexual por las autoridades escolares. En los actos de violencia escolar¹⁰⁷ (Cuba y Juárez, 2018), bullying, violencia física y en el creciente número de suicidios por parte de niños y adolescentes de la disidencia, quienes, al no sentirse aceptados, al ser rechazados y marcados buscan salidas y soluciones inmediatas, la tristeza y depresión asociadas a su orientación sexual o expresión de género son factores que marcan los años de infancia y escolares.

Asimismo, Javier E. García León (2021), en acuerdo con Sara Ahmed (2011), señala de forma acertada que los afectos están conectados a la experiencia de los niños cuir, sin embargo, se refiere en específico a cómo la posible felicidad del niño cuir produce la infelicidad del otro. Es

¹⁰⁷ Las autoras Cuba y Juárez en su estudio *Crecer siendo diferente: Compilación de tres investigaciones sobre violencia homofóbica, transfóbica y lesbofóbica en la familia y la escuela en el Perú* (2018) sugieren el uso del término violencia escolar en lugar de bullying ya que se refiere a un enfoque más amplio al incluir tanto a docentes como estudiantes como participantes de las dinámicas de violencia.

decir, el temor por parte de los adultos a que los niños expresen de forma libre y alegre su disidencia causa la infelicidad de las personas adultas, ya que son ellos los primeros en reconocer cómo el menor al transgredir las normas de género, serán marcados como raros, extraños, “trans-gresores” (García León, p. 161) por una sociedad cisheteronormativa que pondrá en tela de juicio el futuro del niño como ciudadano productivo dentro del sistema. Ya que la felicidad del menor basada en su diferencia, es una amenaza al futuro colectivo del ciudadano bajo el régimen heterosexual, los adultos, infelices, corrigen desde temprana edad y enseñan a censurar y modificar la diferencia de los jóvenes, muchas veces de forma violenta, llevándoles así al silencio compulsivo de su otredad.

Estas prácticas de corrección y normalización del niño han estado siempre presentes, sin embargo, bajo el contexto actual de la campaña religiosa y política del colectivo “Con mis hijos no te metas” (CMHNTM), estas alcanzan nuevos estratos de vigilancia y control del cuerpo del niño de la diversidad sexual y de género, tanto por parte de la familia como por la sociedad e instituciones públicas. Angélica Motta (2019) sostiene que CMHNTM dentro de su retórica fundamentalista cristiana neopentecostal se compone de teorías destinadas a fomentar el miedo social como movilizador:

...ya sea respecto de procesos de “colonización ideológica homosexualizadora”, destrucción de “la” familia, dominación en el orden económico mundial, dictaduras estatistas o neomarxistas, entre otros núcleos de sentido que proponen como verdad fundamental un único modelo de ser humano y familia. Modelo construido como calcado de una supuesta naturaleza, tomando argumentos manipulados del campo de la biología en síntoma con sus ideas religiosas (p. 19).

El fundamentalismo del CMHNTM se evidenció a través de su campaña inicial en contra del nuevo currículum escolar, basado en el enfoque de género y de educación sexual integral como parte de

la Educación Básica Regular a nivel nacional. El grupo religioso y político opuesto a tal medida, cubrió los espacios públicos nacionales con gigantografías y paneles que advertían de los peligros de esta supuesta “ideología de género” del currículum que, como ellos sostenían, fomentaba la homosexualización y libertinaje de los niños [FIG. 36]. El pánico sexual que buscaba generar el grupo, si bien falló en su objetivo de que el Ministerio de Educación retire el enfoque de género de la educación básica de los estudiantes, consiguió una meta igual de importante, el instalarse en la vida pública social nacional y el apoyo en masa de gran parte de la población (Motta).



Figura 36. “Con mis hijos no te metas” Gigantografías y pancartas en el espacio limeño. 2019.

Les niños de la disidencia, crecen bajo el escrutinio religioso, social, político y familiar informado por grupos fundamentalistas y forman parte de una sociedad que visibiliza sus diferencias con la finalidad de rechazarlas, invisibilizarlas y borrarlas. Son pocas o casi nulas las oportunidades que los niños qorites tienen de expresar su diversidad con libertad y autonomía sin ser corregidos o castigados ya que ellos, en su subjetividad disidente, tergiversan el orden social establecido y fracturan su lugar como parte del proyecto del ciudadano ideal. El niño, ciudadano que construye la futura nación, tiene que sujetarse a “prácticas de normalización que buscan terminar con la disidencia trans-gresora y perpetuar un proyecto político jerárquico cisheteronormativo” (García León, p. 161). El silencio, la tristeza, la vergüenza acompañan la temprana vida de estas criaturas, quienes desde la violencia y el odio aprenden a corregir sus sensibilidades y a silenciar sus alegrías.

Jesús Álvarez en su serie fotográfica y video performance, *Qorite choqolle* (2020) [FIG. 37] parte de ese silencio con la intención de encontrar entre sus memorias una que posibilite el sanar heridas y cerrar brechas abiertas durante la niñez. En la serie se observa una fotografía en blanco y negro del artista durante su infancia que está sujeta por un hilo negro que ata la imagen múltiples veces a una cebolla. Este acto de atar el hilo al elemento circular me recuerda al hilo que se ata en los juegos de niños alrededor de un trompo. La finalidad del juego infantil es atar todo el hilo con firmeza al trompo y una vez cubierto soltarlo para que “baile” sobre otro trompo o gane la partida. En *Qorite choqolle* (2020), el hilo sobre la fotografía se puede leer como la presión social, familiar que envuelve, aprieta y hasta desaparece la imagen personalizada de cada menor. En su lugar, reemplaza la individualidad por una versión genérica que, al soltar el lazo, la hará bailar al gusto y manejo de la sociedad sin mayor posibilidad de agencia o poder.



Figura 37. Jesús Álvarez. *Qorite choqolle*. 2020

Para el artista, el acto de atar su fotografía a la cebolla con el hilo en el video performance puede significar, asimismo, un ejercicio de memoria, una reflexión histórica de su propia infancia chocolla recuperada en los recuerdos y en la intervención en el presente. Este acto, si bien repetitivo, le otorga en cierta forma al artista una agencia y poder que pudo estar ausente en esos años vulnerables de la infancia. Con respecto a este tipo de silencio recuperado, Valeria Flores en *Chonguitas: masculinidades de niñas* (2013), señala que es indispensable comenzar por este silencio, “no para hacerlo callar sino para desplegarlo en sus efectos. Un silencio de una experiencia corporal y de las confrontaciones subjetivas contra los límites de las regulaciones del género. Un silencio que nos toca a tod*s, de distintas maneras y con diferentes intensidades. Pero nos toca al fin” (p. 182).

Como señala Álvarez, “el arte conceptual es muy chamánico, es muy brujería, y a través de la cebolla y la acción descubrí un tema de crisis de identidad en mi infancia” (2021). Al igual que las capas de la cebolla, el artista se despoja capa por capa de aquello que le impide conectar con su niñez hasta llegar al corazón, al punto central. Remueve silencios, experiencias, violencias, afectos hasta encontrarse con su centro. Y es a través de este proceso de despojarse de lo que lo cubría que libera el llanto, un llanto tanto provocado por la cebolla como por el recuerdo de una infancia no siempre alegre y fácil. Tal como se señaló, parece que la posibilidad de experimentar felicidad en su auténtico yo, por parte de les niñes qorites, es escasa y se encuentra constantemente asediada por políticas de represión que imposibilitan el goce y la alegría. El uso de la cebolla en esta acción es relevante ya que esta, a su vez, conecta a la chacra y agricultura arequipeña. Las cebollas arequipeñas son reconocidas a nivel nacional como productos de calidad y son motor de la economía local, ya que son uno de los productos que más exporta la ciudad arequipeña a otras regiones y al extranjero. El uso de la cebolla en la obra rescata la conexión tan enraizada de

Arequipa con la agricultura y su cultura, en otras palabras, la cebolla es Arequipa, es esa conexión a la tierra, son capas ocultas que tratan de esconder una verdad en su centro, es agricultura, es llanto incesante y es infancia silenciada.

La infancia es una etapa crucial de educación y adiestramiento, donde la tensión entre la heterosexualidad obligatoria y la masculinidad hegemónica es aprendida. Los errores son corregidos con violencia y enseñados a no volverse a cometer. Las desviaciones de la norma son asimismo señaladas como incorrectas y el niño es menospreciado por ser distinto a lo esperado, por ser extraño. La obra de Jesús Álvarez, *Caretas de wawas intervenidas* (2020) [FIG. 38] permite una lectura acerca de las consecuencias de este adoctrinamiento desde temprana edad.





Figura 38. Jesús Álvarez. De la serie *Caretas de wawas intervenidas*. 2020

En la obra, las caretas del bizcocho de T'anta Wawa [FIG. 35] son sobrepuestas en una superficie blanca y de sus bocas emanan ramas secas que, si bien se tuercen en distintas direcciones, todas continúan erguidas. Las caras de las T'anta Wawas ligeramente visibles no permiten reconocer características distintivas entre ellas, al igual que el fondo blanco, se vuelven anónimas, se borran sus personalidades y se les emparejan a todas en un mismo plano de partida. Esto simboliza el poco interés que existe por comprender o respetar las diferencias de los niños de las diversidades, ya que todos, sin importar sus preferencias, gustos, ni sensibilidades reciben el mismo adiestramiento por parte del estado y la sociedad, pareciera indicar. Las ramas secas son el resultado de años de violencia emocional y psicológica que los niños tienen que soportar, ocultando quiénes son bajo miradas que los juzgan y repudian, hasta que finalmente se exterioriza como

aquello que muere dentro de ellos, como una posibilidad perdida que pudo dar frutos y ser abundante, sin embargo, resulta muerto y se prende de ellos aferrándose a sus cuerpos, a sus bocas, sin dejarlos en libertad.

El uso de las caretas de wawas en esta obra es también relevante, porque como indica el artista, la wawa borra la marcada dicotomía entre adulto y niño y lo acerca a lo marica. “Lo marica es una suerte de abolición de la dualidad adulto y niño porque estamos habitados por todo, por infancia, adultez, femenino, masculino” (Álvarez, 2021) y es en esta conexión multifacética del cuerpo marica que se conecta, asimismo, con la naturaleza. El cuerpo híbrido, andrógino, marica, wawa, pertenece al plano natural, pareciera señalar el artista, y la postura de estos cuerpos frente a los movimientos ecologistas es relevante, ya que cuestionan los paradigmas capitalistas y su explotación de los recursos naturales. A través del cuerpo marica, wawa y las ramas secas, en la obra se resalta una denuncia a la lógica hetero-capitalista de producir y reproducir que atenta contra un equilibrio medioambiental. Es así como el tema de la crisis y el medio ambiente toman centralidad en *Caretas de wawas intervenidas* (2020).

F. A modo de conclusión

Thomas Love (2017) sintetiza de forma interesante su percepción de la relación entre Arequipa y el resto de la nación peruana, el antropólogo comenta que los arequipeños son para el resto del Perú lo que los catalanes son para España o los tejanos para los Estados Unidos: miembros de regiones comercialmente importantes con identidades subnacionales distintivas y sabiduría autoproclamada, tanto odiados por unos como admirados por otros¹⁰⁸. Subyaciendo a esta proclama de admiración y odio, se distinguen las relaciones de jerarquía étnico-raciales y de clase,

¹⁰⁸ Traducción propia.

tan fuertemente marcados en la sociedad arequipeña y con las que juzgan no sólo a otros arequipeños, sino su relación con el resto de los habitantes de la nación. El acto de no querer reconocerse indios, campesinos o chocollos realza esta separación con lo subalterno y le permite habitar al arequipeño un espacio blanqueado, que le otorga una supuesta supremacía sobre el otro.

Frente a este paradigma, el artista arequipeño Jesús Álvarez, reconociéndose *choqollo*, busca generar una introspección sobre la cultura regional arequipeña y la experiencia de cuerpos disidentes sexuales históricos y contemporáneos en dicha ciudad. El artista comparte en una entrevista (2021) que al comienzo de su carrera sintió una gran disputa entre su cuerpo y las instituciones coloniales, al ser un hombre homosexual en una cultura postcolonial. El peso de la vigilancia y el control de las diversas instituciones lo llevaron a encontrar en las artes vivas la posibilidad de reescribir el rito, desde la acción. En un inicio, esa acción se enfocó en no renunciar sino denunciar a todos los ritos judeocristianos y, a posterior, se dio cuenta que esta renuncia tampoco era una renuncia a la tradición que había recibido y que había tradiciones que valían la pena salvaguardar. Entre ellas, la tradición del hombre de la campiña de Arequipa, el imaginario loncco, relacionado al campo, al respeto y a la conexión con la naturaleza.

Este acercamiento a la naturaleza, a una práctica ecochocolla, permite navegar tensiones y ambivalencias, proponiendo una reflexión sobre la historia y cultura local, las violencias, las masculinidades, el racismo, las relaciones entre especies y el campo, haciendo visible aquellos cuerpos, prácticas, deseos y vínculos que escapan a la heteronormatividad y jerarquías entre especies. A través de esta práctica, el artista busca “acogerse de la tradición y reescribir la historia oficial” (2021) desde un adentro en una suerte de búsqueda de la presencia chocolla en el imaginario lonco para crear un archivo ecochocollo contemporáneo gozoso, digno de celebración.

El reivindicar la figura de masculinidad disidente local desde su exploración del cuerpo (adulto/niño) y conexión con la cultura y tradiciones, es un ejercicio rico y valioso que permite una lectura compleja y centrada en un contexto específico que escapa a las generalizaciones de imaginar un cuerpo nacional homogéneo. Más lecturas artísticas enfocadas que reflexionen desde las experiencias locales son necesarias para comprender las diversas masculinidades. A través de la obra de Jesús Álvarez se puede leer una invitación a seguir provocando y radicalizando diversos acercamientos al cuerpo masculino adulto y niño desde lecturas enraizadas en lo local, que promuevan la diversidad y reivindicación de cuerpos ignorados y violentados.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- (2011). “Happy Futures, Perhaps”. *Queer Times, Queer Becomings*, editado por E. L. McCallum y Mikko Tuhkanen, New York: SUNNY Press, 2011, pp. 159-182
- Alegre Henderson, M. (2012). *Androginopolis: Dissident Masculinities and the Creation of Republican Peru (Lima, 1790-1850)*. [Tesis de doctorado]. Facultad de Historia, Universidad Stony Brook
- (2019). “Degenerate Heirs of the Empire. Climatic Determinism and Effeminacy in the Mercurio Peruano”. *Historia crítica (Bogotá, Colombia)*, 73(72), 117–136.
- Álvarez Chávez, R. (2020). “Buscando el rastro del *Chuqui Chinchay* en territorios Moche: Sujetos duales en el Perú pre-colombino” *Investigaciones Sociales*, Vol. 23, N.43, UNMSM/IIHS. Lima, Perú
- Álvarez, J. (2020). “Choqollo, nueva masculinidad e identidad arequipeña”, *Crónicas de la diversidad*, junio. Web,
- (2020). “Publicación personal del artista”, *Instagram*, noviembre. Web.
- (2021). “Comunicación personal con el artista”, *Entrevista*, 21 de noviembre.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London. Verso.
- Avilés, M. (2017). *No soy tu cholo*. Penguin Random House, Lima, Perú.
- (2016). *De dónde venimos los cholos*. Seix Barral, Perú.
- Avilés, M. entrevista por Reyes Cestti, C. (2019). “Racismo en Perú: “Nos criamos en un país estructuralmente racista”, *Fundación BBVA Continental*. Web.
- Belleza Ancaya, B, Humbachano Carbajal, J. *Características criminológicas de las muertes dolosas de personas LGBT en el Perú 2012-2021*, Ministerio Público Fiscalía de la Nación, Primera edición, enero 2022.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. París: Éditions Seuil. Impreso.
- Bruce, J. entrevista por Abusada, E. (2008). “Nos habíamos choleado tanto: una entrevista a Jorge Bruce”. *Revista Quehacer*, (170), 96.

- Belaunde, L. E. (2019). *Sexualidades Amazónicas. Géneros, deseos y alteridades*. La siniestra ensayos.
- Burin, M. (2007). "Precariedad laboral, masculinidad, paternidad." *Precariedad laboral y crisis de la masculinidad: Impacto sobre relaciones de género*. Ed. Mabel Burin, María Lucero Jiménez Guzmán, and Irene Meler. Buenos Aires: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 87– 120.
- Burin, M., y Irene M. (2000). *Varones: Género, y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Paidós.
- Bonah, C. y Laukotter, A. (2020). *Body, Capital, and Screens: Visual Media and the Healthy Self in the 20th Century*, Amsterdam University Press B.V., Amsterdam.
- Buntix, G. (2019). *Antropophagus Indians. Trans Tropicalia*. Curatorial text.
- (2019). "Christian Bendayán: "Indios Antropófagos". Perú en la 58° Bienal de Venecia", *Artishok Revista*.
- Chirif, A. y Cornejo Chaparro, M. (2009). *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de antropología y aplicación rápida, Iquitos: Universidad científica del sur.
- Campuzano, G. (2008). *Museo Travesti del Perú*. Lima: edición del autor con el apoyo del Institute of Development Studies.
- Cáceres, C. R., Salazar, J. (2013). "Era como ir todos los días al matadero...": *el bullying homofóbico en instituciones educativas públicas de Chile, Guatemala y Perú*. IESSDEH, UPCH, PNUD, UNESCO, Lima.
- Callirgos, J. (1995) *La escuela y la identidad masculina: convirtiéndonos en machos a la fuerza*. Separata. Lima: PUCP. Facultad de Ciencias Sociales.
- (2002). *Ser hombre en el Perú de hoy*. Redess Jóvenes. Lima.
- Carpio Muñoz, J.G., (1999). *Diccionario de Arequipeñismos: A-CH*. Volumen 1, Arequipa
- Carvajal, F (2014). "La frialdad del éxtasis", (ed.) *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)* Lima: Museo de Arte de Lima-MALI. Cáceres, C. (1998). "Jóvenes varones en Lima: Dilemas y estrategias en salud sexual", *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, Teresa Valdés y José Olavarria (comps.), Santiago, Chile, FLACSO/ UNFPA.
- (2015). "Políticas de la infección" *Errata #12: Desobediencias Sexuales*.

- Colectivo ContraNaturas, (2009). “Carta Abierta a la Alianza Francesa”, <http://colectivocontranaturas.blogspot.com/2009/08/>
- Connell, R.W. (1997) “La organización social de la masculinidad”, en Valdes, Teresa y José Olavarría (edc.). *Masculinidades, Poder y Crisis*, Chile, Santiago, Isis Internacional, FLACSO, Ediciones de las Mujeres N° 24, 1997, pp. 31-48.
- (2005). *Masculinities*. 2nd ed. University of California Press, Los Angeles, California.
- Connell, R.W., Messerschmidt, J. W. (2005). “Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept” *Gender & Society*, Vol. 19, issue 6, 2005. 829-859.
- (2015). *Masculinities*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California.
- Cornejo, G. y Vich V. (2022) “Maternidad y Homoerotismo. Las imágenes de Natalia Iguíñiz y Luis Chang”, *Revista de Fotografía e Investigación Visual*, Vol. 4 Núm. 1.
- Correo Tacna. (2002) “Tacna: formalizan investigación contra expolicía Santiago Paco por trata”, <https://lagransaladenoticias.net/index.php/2022/03/01/23589/>
- Cuba Varas, L., Juárez Chávez, E. (2018). *Crece siendo diferente: Compilación de tres investigaciones sobre violencia homofóbica, transfóbica y lesbofóbica en la familia y la escuela en el Perú*. Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos- Promsex, Lima.
- Cruz Torres, C. (2019). “Orgullo Characato: el pasaporte de la República Independiente de Arequipa.” *El búho*, número 69. 22-25.
- Del Castillo, D. (2001). “Los fantasmas de la masculinidad.” *Estudios culturales: discursos, poderes y pulsiones*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima.
- D’hers, V. (2011). “La materialidad de la sombra. Abyección y cuerpo en la definición de la basura”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*. Número 5. Año 3.
- Dillon, S. (2018). *Fugitive Life: The Queer Politics of the Prison State*. Duke University Press.
- DiPietro, P. J. (2016). “Of Huachafería, Así, and M’ e Mati. Decolonizing Transing”, *Methodologies TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Volume 3, Numbers 1–2.
- Diamanda, F. (2016) “Arte Trans Peruano Portafolio Audiovisual”, presentación audiovisual y conferencia performática en *The Museum is Closed*, Cineteca Madrid, España.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2007). *Modernity and the Nation in Mexican representations of Masculinity*. New York, Palgrave.

- Falconí, D. (2016). *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. Premio Casa de las Américas.
- Ferguson, R.A. (2004). *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de Sueños, Madrid.
- Freud, Sigmund. (1921). Group Psychology and the Analysis of the Ego. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVIII (1920-1922): *Beyond the Pleasure Principle*, Group Psychology and Other Works, 65-144
- Fuller, N. (2001). No uno sino muchos rostros. Identidad masculina en el Perú urbano. En Mara Viveros, José Olavarria y Norma Fuller. (Eds.), *Hombres e identidades de género. Investigaciones desde América Latina*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Flores Galindo, A. (1977). *Arequipa y el Sur Andino (siglos XVIII-XX)*. Editorial Horizonte.
- Falconí Trávez, D. (2016). *De las cenizas al texto: literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- flores, val; tron, f. (comp.). (2013). *Chonguitas: masculinidades de niñas*. Neuquén: La Mondonga dark.
- Fuller, N. (2001). "No uno sino muchos rostros: Identidades masculinas en el Perú urbano." *Hombres e identidades de género: Investigaciones desde América Latina*. Ed. Mara Viveros, José Olavarria, and Norma Fuller. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Pp. 265-370
- (2002). "The social Constitution of Gender Identity Among Peruvian Males" *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Duke University Press, Durham; 2003. 134-153
- (2018). (ed.) *Difícil ser hombre. Nuevas Masculinidades Latinoamericanas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- García, G. (2016). "Peruanismos", Serie- No. 7. [Acuarela y lápiz sobre papel]. Lima
- García León, J. E. (2021). *Espectáculo, normalización y representaciones otras. Las personas transgénero en la presan y el cine de Colombia y Venezuela*. Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Romania Viva 35, Berlin.
- Guardado Castro, A. (2009). "Aspectos morfosintácticos del voseo en el 'habla loncca' de la campiña arequipeña", *Análisis Lingüístico II*, Universidad Mayor de San Marcos.

- Godoy, F. y Rivas, F. editores (2018) *Multitud Marica. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago de Chile, Chile.
- Haraway, D. entrevistada por Mendoza, C. (2020). “Microbios, máquinas, ciudades. Conversación con Donna Haraway”, *Arquine*, 20 de marzo.
- (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, Durham, North Carolina.
- Hernández-Hernández, Óscar Misael. (2008). “Debates y aportes en los estudios sobre masculinidades en México”, *Relaciones. Estudios de historia y Sociedad*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, vol. xxix, núm. 116, pp. 231-253.
- Irwin, R. M. (2003). *Mexican Masculinities*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Kimmel, M S., Hearn, Jeff, Connell, R, eds. (2005). *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Lancaster, Roger N. (1992). *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkley and Los Angeles. University of California Press.
- Leonardini, N. (2009). Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXV. 1259-1270.
- López, M. A. (2019). *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima-Perú. Pesopluma
- Love, T. (2017) *The Independent Republic of Arequipa. Making Regional Culture in the Andes*. The University of Texas Press.
- Machuca Rose, M. (2019). Giuseppe Campuzano’s Afterlife. Toward a Travesti Methodology for Critique, Care and Radical Resistance. En: *Transgender Studies Quarterly*, Volume 6, Number 2.
- Machuca, G. (2019). Presentación II del libro “Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia.” Presentado en Lima.
- Mannarelli, M. (2018). *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. 2ª ed. Lima, La Siniestra Ensayos. Lima, Perú.
- Maldonado Zeldano, S. (2016). “Arequipeñismos y localismos en las tradiciones de Ricardo Palma”. *Aula Palma*, (13), 293-302.
- Meler, I. (2007) “La construcción personal de la masculinidad: Su relación con la precariedad de la inserción laboral.” *Precariedad laboral y crisis de la masculinidad: Impacto sobre relaciones de género*. Ed. Mabel Burin, María Lucero Jiménez Guzmán, and Irene Meler. Buenos Aires: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 121– 47.

- Motta, A. (2019). *La biología del odio. Retóricas fundamentalistas y otras violencias de género*. Lima, Perú. La Siniestra.
- Mosee, G. L. (1996). *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Neira Avedaño, M., Galdos Rodriguez, G., Malaga Medina, A., Carpio Muñoz, J.G. (1990). *Historia General de Arequipa*. Fundación M.J. Bustamante de la Fuente.
- Paz Soldán, E. (2005). “La identidad cultural arequipeña como camino de la identidad nacional peruana”. *Persona y Cultura*, Número 4, Año 4, 57-75.
- Pratt, M. L. (1993). Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(38), 51–62.
- Portocarrero, G. (2015). En Ancón (y en el Perú) Túpac Amaru y Miguel Grau no conversan entre sí. En *Imaginando al Perú. Búsquedas desde lo andino en arte y literatura*. 171-184.
- (2004) *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad*, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, Perú.
- Preciado, P. B. (2016). *Manifiesto contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Porto-Gonçalves, C. W. (2017). “Amazonia, Amazonas. Tensiones territoriales actuales” *Nueva Sociedad*, número 272.
- PROMSEX (2016). *Estudio Nacional sobre Clima Escolar en el Perú. Experiencias de adolescentes y jóvenes LGBT en el ámbito escolar*. Lima: PROMSEX.
- Quijano, A. (2020). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Reeser, T. W. (2010). *Masculinities in Theory: An Introduction*. John Wiley & Sons.
- Rekdal, P. (2018). The Erotic Wounds of War. *New England Review* (1990), 39(4), 177–193.
- Rivile, P. (2011) “Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía: relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas peruanas y francesas en el siglo XIX” *Historie(s) de l’Amerique latine*, Vol. 6, article n1.

- Rivera-Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, AR: Tinta Limón.
- Robin, L., Coba, L. y Zaragocin, S. (2019). "Ecologías Queer: alianzas subversivas entre lo 'natural' y lo 'contra natural'". *Conversatorio Flacso Ecuador*, 31 de enero, archivo en MP3, 00:52:15
- Rubin, G. (1996). "El tráfico de mujeres: notas la "economía política" del sexo". Lamas Marta Compiladora. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, México. 35-96p.
- Ruiz Bravo, Patricia. (2000). "Desde el margen. Representaciones de la masculinidad en la narrativa joven en el Perú". *La Ventana*, núm. 12.
- Sabogal Diéguez, J. (1989). *Obras literarias completas*. CONCYTEC, Lima.
- Sandilands-Mortimer, C. (2005). "Unnatural Passions?: Notes Toward a Queer Ecology," *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, Issue 9.
- Saona, M. (2021). *Despadre. Masculinidades, travestismos y ficciones de la ley en la literatura peruana*. Gafas Moradas, Lima, Perú.
- (2014). "Wounded Masculinity and Nationhood in Peru". *Global Masculinities and Manhood*, University of Illinois Press.
- Segato, R. L. (2019). "Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos)" *Feminismos, Dossier, Revista de la Universidad de México*.
- (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- -. (2016). "Patriarchy from Margin to Center: Discipline, Territoriality, and Cruelty in the Apocalyptic Phase of Capital" *South Atlantic Quarterly*, 115(3):615-624.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.
- Simpson, L. (2017). *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance*. University of Minnesota Press.
- Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkley: University of California Press.
- Soto, J. C. (2013). "Arequipeñismos: La lengua en el Misti", *La República*. Web.
- Sulmont, D. y Callirgos, J.C. (2014). "El país de todas las sangres". En E. Telles (ed.),

- Pigmentocracies: ethnicity, race, and color in Latin America* (pp. 126-171). University of North Carolina Press.
- Takano, G. y Tokeshi, J. (2007). *Espacio público en la ciudad popular: reflexiones y experiencias desde el sur*, Desco, Serie estudios urbanos no. 3, Lima
- Valdivia, C. (2020). "Toward a Decolonial Feminist Research on Indigeneity in Contemporary Peru". *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(5).
- Valencia, S. traducido por Arnaiz Zhuravleva, O. (2019). "Necropolitics, Postmortem/Transmortem Politics, and Transfeminisms in the Sexual Economies of Death", *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Volume 6, Number 2
- Valencia, S. T. (2010) *Capitalismo Gore*. Editorial Melusina, España.
- Vargas Sotomayor, J. (2006). "Caídas de una valerosa traición" (serie). [Fotografía impresa en papel de algodón]. Lima
- Valverde Robles, M. (2022). "¿Qué es una fotografía iluminada?". Entrevista por *Canal Museal*
- Vargas, D. (2014). "Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic", *American Quarterly*, Volume 66, Number 3, pp. 715-726.
- Vega Centeno, P. (2017). "La desigualdad invisible: el uso cotidiano de los espacios públicos en la Lima del siglo XXI", *Territorios*, núm. 36, pp. 23-46.
- Venkatesh, V. (2015). *The Body as Capital. Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*. The University of Arizona Press
- Velázquez Castro, M. (2013) *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima:Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Villalba, K. (2021) "'El fuego drag de Yma Súmac', la exposición en el CCE que desata polémica: artistas denuncian censura" *El Comercio*. Online.
- Villegas, M. C. (25 de agosto de 2022). *Enfoques cruzados/Entrevistada por Canal N*. Internet
- Viveros Vigoya, Mara. "Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Duke University Press, Durham, 2002; 2003. 27-60
- Walker, C. F. (2018). El general y su héroe: Juan Velasco Alvarado y la reivindicación de Túpac Amaru II. En Carlos Aguirre y Paulo Drinot. (Eds.), *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Instituto de Estudios Peruanos, 71-104.

Zeballos, C., Yory, C. M., Chui, E. y Zuluaga, L. (2022). “Acupuntura urbana en bordes de ciudad: ejercicios en Arequipa y Bogotá”, *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 37, núm. 1 (109), pp. 165-305.

APPENDIX

El capítulo 1 “La masculinidad de nuestros heroes: estéticas torcidas en “Caídas de una valerosa traición” de Javi Vargas Sotomayor” se basa en el artículo "De afectos, procesos y excesos: reflexiones sobre la masculinidad y los héroes en la obra visual de Javi Vargas Sotomayor" publicado en *Ensayos de Investigación y Perspectiva de Género*, vol. II (2022). © 2022 Pontificia Universidad Católica del Perú. Todos los derechos reservados. Reproducido con el permiso de la editorial. Recuperado de: <https://catedra.pucp.edu.pe/unesco/publicaciones/ensayos-de-investigacion-y-perspectiva-de-genero-vol-ii/>

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS

Entrevista a Javi Vargas

M: Bueno, primero quiero empezar por preguntarte ¿Cómo crees que se caracteriza o define lo masculino en el imaginario nacional peruano?

V: Yo creo que es bien complejo. Va cambiando con el paso del tiempo. Y depende mucho, también, del sector social del que se esté hablando.

M: Claro.

V: Pero, claro, como en toda sociedad patriarcal, es una nación muy rígida. Es una nación que se asocia con lo heterosexual, que se asocia con construcciones históricas, épicas también. Y eso tiene que ver con la forma en cómo se construye el discurso histórico oficial. Tiene que ver mucho con cómo ese discurso es acompañado por imágenes. De hecho, las imágenes también construyen, constituyen ese discurso. Entonces, cuando desde la etapa escolar hay un relato histórico de la construcción de la historia del Perú, acompañado de grandes héroes masculinizados, en donde aún las que son heroínas mujeres también tienen un carácter masculino.

M: Claro. Sí.

V: Es que eso ya se está imponiendo en ciertos modelos culturales. O en todo caso, se está tratando de construir una subjetividad también de los cuerpos. Ahora, por supuesto, como en todo, cada cuerpo va obteniendo un resultado como producto de su propia elaboración. O sea, cada cuerpo también es libre de cómo reconstruye eso que se le quiere imponer. Y, entonces, a la par, hay también una construcción positiva de formas disidentes, que se salen de todo este marco rígido para la construcción de la masculinidad.

M: Y, por ejemplo, dentro de este marco rígido que mencionas... ¿Cuáles serían las características de esta idea de masculinidad bajo esta estructura?

V: Bueno, primero, la subjetividad del héroe que, aparentemente, no es vulnerable. Entonces, hay como todo un esfuerzo por renunciar a la vulnerabilidad, por construir un cuerpo épico, un cuerpo heroico, fuerte. Se alude mucho a la valentía, a la gallardía. Ahora, probablemente, todos estos últimos años haya ido cambiando un poco pero, en realidad, ese discurso todavía está muy vigente. Sobre todo en sociedades como esta, con valores judeocristianos que van acompañados de un discurso militarista. Cuando yo estaba en la primaria, yo estudiaba en Huancayo, mi primaria en

los años 80, cuando iba al colegio estudiaba en un colegio del Estado. Todas las mañanas nos hacían formar como si fuera una escuela militar, nos hacían rezar y después nos ponían una marcha militar, y marchando tenías que ir al salón. Y era un colegio solo de varones. Estos últimos años ya veo que hay más colegios mixtos, pero en esa época eran colegios de mujeres o de varones. Y, entonces, era como una estructura muy rígida, muy depresiva además. También recuerdo que había un policía escolar, un auxiliar, que controlaba todo. Y lo primero que hacía era revisar si tenías la camisa limpia, los zapatos limpios. Y si no, el auxiliar tenía un palo, así como de un metro, que lo rompía en las piernas y en el poto de los niños de diez, nueve años. Entonces, era como una educación muy violenta. Ya no solamente en términos de discurso, sino una violencia muy física de qué cosas sabían qué hacer para hacer un varón.

M: Y es interesante que la violencia es ejercida por otro estudiante, en sí. Como que tiene el poder de ejercer esa violencia a los otros, por más que sean de la misma edad, quizás tiene un cierto poder que los otros no tienen, que es otorgado por esta institución, por la escuela.

V: Claro. Y luego, tú entrabas y estaban las láminas de los héroes pegadas en las paredes. Entonces, en mi caso, contándote mi propia historia, tiene que ver con todo eso. Luego, tiene que ver también con cómo todos estos discursos son reforzados no solamente, como te decía, en el plano físico, sino en el plano ritualístico como obligarte a marchar, adoptar la postura militar, sino en el plano subjetivo también, a través de las imágenes, a través de cómo se construye el relato épico, heroico. Tenía un profesor en primaria, por ejemplo, que decía: “Yo tengo grandes ex alumnos que ahora son médicos, son abogados, son gente de bien, que vienen a verme y se sienten orgullosos de cómo los he educado”. Se refería como educarte a palos. Y luego acotaba: “Pero, bueno, de vez en cuando, no en todos los casos fueron chicos de bien. Por ejemplo, hubo una kermés, hubo un evento el otro día...”, contaba él en aquel entonces, “que aparecieron dos invertidos”. Y los mandó a sacar. Estoy hablando de los años 80. Entonces, en esa época se hablaba así, de esa manera, tan descarada. Tal vez ahora, ya no creo que podría hablarse de esa forma. En todo caso, debería la persona ser más políticamente correcta. Pero, en esa época, era más desnudo el discurso: masculinizador, homofóbico, machista. Entonces, creo que todo tiene que ver con procesos muy complejos. Por ejemplo, yo, hasta ahora, tengo muchas discrepancias con muchas personas, con respecto a temas como el fútbol. Como que a mí siempre me ha causado como un escozor. Tal vez, por mi experiencia personal. También porque veo que hasta hoy en día sigue así, cómo es una escuela de producción de patriarcado. O sea, cuando yo era chico, cuando se jugaba al fútbol, y así

en el colegio, en la calle era, no solamente aprender al fútbol, sino es aprender todo un léxico, toda una retórica patriarcal. Es jugando al fútbol que se aprende a decir “puta madre”, “mierda”, “no seas cabro”. Todo ese discurso misógino, todo ese discurso homofóbico se aprende a la par que se aprende al fútbol. Creo que eso sigue siendo así hasta ahora. Además, he sufrido mucha violencia por los chicos con los que jugaba al fútbol cuando era chico también. Y veo que eso, obviamente, se ha transformado, pero la gran mayoría sigue siendo así. Aparte que lo problemático del fútbol es que ahora es como, bueno, siempre lo ha sido, desde sus inicios, una gran industria del espectáculo. Es doblemente... una práctica muy violenta porque es el espectáculo enmascarado del capitalismo. Como práctica popular, es producción del patriarcado. Entonces, yo creo que uno de los grandes dispositivos del poder que tiene el patriarcado en países como Perú, Latinoamérica, los países donde el fútbol es muy popular, es el fútbol como práctica, como institución. Para reproducir...

M: Claro. Y, ahora pensando en esto que hablas, estas imágenes también de los futbolistas, son estos héroes que ahora tenemos. Se desarrolla todo este imaginario alrededor de ciertos futbolistas que hasta cierto punto, es una de héroe, luchador.

V: Todo un relato épico.

M: ¡Claro! Me acordaba que mencionabas de estas figuras de los héroes que estaban... están, no sé si todavía están, en las paredes de las escuelas. Es algo muy visual y hay todo este relato detrás de esta figura que inspira o te llama a luchar...

V: Sí. De hecho, tengo unos trabajos, que te voy a mostrar, de los cuales muy poco he hablado, porque hace muchos años, cuando yo recién salía de la universidad... son unos dibujos, son así como muy porno, pero que tiene que ver con esto también. Son unos dibujos muy pequeños... Un poco relegados. Cuando los hice, los dejé ahí nomás. Este es el que quería mostrarte, ahora que estamos hablando de fútbol. Como ataviado de Madonna, la cantante, pero una virgen andina también y el futbolista.

M: ¡Ah! Ya. Esta también es bastante interesante. Esta dualidad que hablas, ¿no?

V: Claro, entonces, tiene que ver con esas formas, como te decía, institucionales de la construcción de la masculinidad. Creo que está atravesado por un discurso épico, donde se ensalza la valentía en desmedro de la vulnerabilidad. Como varios autores hablan hoy en día, felizmente, en términos más amables de la vulnerabilidad. A mí me interesa mucho la exploración de la vulnerabilidad... También feminizar eso que es muy masculino, esas láminas escolares, que son un dispositivo

político muy violento, muy poderoso del patriarcado. El feminizarlos es como suavizarlos, es como ponerlos en un mundo de suavidad, por decirlo en otros términos, en un mundo que tiene que ver más con lo vulnerable, lo suave, escapar del discurso épico también. Y creo que yo marco una gran diferencia porque la producción de imágenes pop de Tupac Amaru ha sido muy recurrente en muchos artistas peruanos pero, en todos los casos, desde Ruiz Durán hasta los últimos artistas más jóvenes, no cambia nada, porque siempre es el Tupac Amaru, el héroe, el épico. Incluso, en muchos otros artistas que rescatan imágenes femeninas de heroínas, como María Parado de Bellido, como Micaela Bastidas, etcétera, siempre lo que vuelven a revalorar es la virilidad de las mujeres, o sea, como fuertes, como épicas, como heroínas. Y yo creo que eso es muy contraproducente porque, otra vez, están rescatando esos valores masculinos para lo femenino, y eso me parece que, más bien, debiéramos hacer esfuerzo por inventar otro mundo de otras suavidades, desde lo vulnerable, siempre desde nuestra debilidad, podemos construir, inventar otras cosas bonitas, no reproducir esa violencia, alejarnos de esas aspiraciones épicas, y de esa dureza, de esa valentía. Yo, siempre, instintivamente, he tratado de alejarme de la valentía, por ejemplo, de tratar de ocupar el lugar del héroe. Me parece que, más bien, es otra cosa muy distinta la que busco.

M: Y creo que por ahí iba la siguiente pregunta: ¿Cómo es que tu trabajo, tus proyectos, en general, cambian un poco esta idea de lo que hablábamos, de la imagen masculina con toda esa subjetividad épica? ¿Cómo es que la subvierte? ¿Consideras que es así o simplemente es otra lectura de eso?

V: ¿En mis trabajos?

M: Sí.

V: Sí, yo creo que sí cambia. Claro que es un proceso que, en gran medida, ha sido muy intuitivo, como te decía, te contaba hace un rato. Todas estas imágenes de Tupac Amaru travestido, en realidad, yo las hacía desde la época del colegio, maquillando la figurita, la lámina. Y siempre la intención. El sueño era que el resultado sea... que yo sea el maquillador y que la figura quede muy linda. Por otro lado, no me interesaba tampoco destruir la imagen. No es como que... Por ejemplo, mis hermanos o chiquillos del colegio, lo que hacían era, por ejemplo, si veían una imagen sonriente, le hacían una cara y trataban de horrorizar la imagen. En cambio, a mí me interesaba que quede una imagen bonita, que ese hombre valiente, quede transformado en una mujer delicada. Entonces, siempre ha habido como una intención de suavizar las imágenes, de hacerlas suaves, eso, porque eran muy violentas, muy duras. Como te decía, a mí, toda mi primaria, me remite a... la época del colegio, me remite a... Por ejemplo, cuando yo escucho el himno nacional, hasta

ahora, yo me siento mal. No puedo escuchar el himno nacional porque me trae unos recuerdos muy amargos. Porque todos los días nos hacían escuchar el himno nacional, nos ponían la marcha y luego veía cómo rompían palos en las piernas de los chicos. Y teníamos que tener una mezcla de orden militar y religioso, a la vez. Y, luego, todo eso se traducía en las láminas de los héroes que estaban pegados en las paredes del colegio. Y, entonces, mi primera intención era suavizar estas imágenes que son tan duras, tan fuertes. Y sacarlas del contexto de lo épico. Era más como... Cuando yo era chico, siempre mis referentes eran mis hermanas, más que mis hermanos, porque yo soy el último de siete hermanos. Y todas las mayores eran mujeres. Además, todas muy mayores que yo. Si yo tenía siete años, mis hermanas eran ya adolescentes de 17, 18, 19 y siempre me cuidaban. Y yo siempre he tenido una relación mucho más afectiva con mis hermanas, que con mis hermanos. Y entonces eran mis referentes, bueno, hasta ahora.

M: Y en el caso, por ejemplo, estoy pensando en tu proyecto “Aves a mi nido”, que acá lo que tienes es, más bien, una inversión de la imagen... bueno, ni siquiera puedo decir femenina, esta imagen de esta mujer, que lo que haces es ponerle unos bigotes, un poco, lo que estabas hablando, como de cambiar esta subjetividad épica de este personaje.

V: Sí. La idea era masculinizar la imagen tradicionalmente femenina. Y en este trabajo, es el retrato de Clorinda Matto de Turner, pionera de la escritura feminista del Perú. De hecho, a ella hasta le quemaron su casa...

M: Ah, no sabía.

V: Por todas las cosas que narró en su libro. Daba cuenta de una historia doblemente contra-natura, que era una historia en donde el contraste de que los personajes de distintas clases sociales se unían. Pero, bueno, en ese trabajo, en realidad, yo también jugaba con el título “Aves sin nido”, que es la obra de la autora. Entonces, a mí siempre me ha interesado la imagen pajaril, además rescatar también lo animal. Así como siempre me ha interesado rescatar lo femenino, siempre me ha interesado rescatar lo animal. Feminizar y animalizar también las imágenes, pero en un mundo de suavidad, no de violencia. Entonces, las aves, a mí, siempre me han gustado mucho, por otro lado. O sea, siempre me ha gustado la imagen pajaril. En el caso de “Aves sin nido”, me interesaba mucho porque habla del nido, habla de las aves, entonces, era como reconstruir ese relato que tiene que ver con la génesis, que es el nido con las aves, y con darle un atributo opuesto a su sexo supuestamente natural. Y tener como resultado, otra vez, una imagen que se escape al relato corriente de las imágenes del patriarcado.

M: Sí. Y, hace rato, estábamos hablando de Campuzano y, en su libro justo, en una parte leí que decía: “La virilidad ha sido el rasgo clave del héroe peruano... y que remonta al mito más allá de sus hazañas”. En tus obras tú incluyes estas imágenes de los padres de la patria, de los que hemos visto, de estas figuras míticas, históricas, con las que todos hemos crecido. ¿Cómo en tu trabajo dialogas y reinterpretas estas figuras masculinas canónicas de la historia nacional? Ah, bueno. Ya hablamos un poco de eso, que es como darle... Bueno, mejor tú dime de eso.

V: Claro, lo que hemos hablado, tal vez, es una parte, que es escaparse del discurso épico, de construir las imágenes desde la suavidad, la vulnerabilidad. Pero, otro lado, también es un poco trastornar el discurso colonizador que ha borrado, en términos poéticos, en términos míticos, el mundo precolombino, que era muy abierto a interpretaciones sobre la sexualidad, de un modo mucho más libre. Entonces, todo esto que tiene que ver, por ejemplo, con imágenes míticas como el Amaru de dos cabezas, que además es un hermafrodita, como el Chinchay, que es el guardián de los indios hermafroditas, y está asociado con una serie de figuras telúricas o ecológicas, en términos contemporáneos. Tiene que ver también con reconstruir estas imágenes en esos términos, rescatando ciertas claves del mundo precolombino, que no solo tienen que ver con la sexualidad, sino que tienen que ver con lo complejo, lo telúrico, con lo ecológico. A mí me interesa mucho hacer esta conexión con lo animal, con lo ecológico, con un orden mítico abierto a distintas conformaciones de la sexualidad, que fue borrado por el proceso colonizador. Entonces, es una forma de volver a rescatar estas claves para inventar otras cosas en el mundo que vivimos hoy.

M: Claro.

V: Que, curiosamente, como una coincidencia terrible, tiene que ver mucho con el mundo que se viene. El mundo que se viene es un mundo de crisis ecológica terrible, que tiene que ver con la crisis del agua. La forma en como la civilización humana, lo que ha hecho en los últimos siglos es ir destruyendo paulatinamente el equilibrio del planeta. Entonces, lo que se viene los próximos años realmente es muy difícil por eso, mis últimos trabajos, es un tema muy... es una manera... revela mucho mis preocupaciones.

M: Bueno, quería empezar hablando un poco de tus trabajos más antiguos. Por ejemplo, el de la Sagrada Familia, me gustaría hablar un poco acerca de sus personajes.

V: Claro. Esta serie de la Sagrada Familia tiene que ver con todo lo que hemos hablado hace un rato, de reconstruir estas imágenes y causalizarlas, pero también tiene que ver con construir una contragenealogía, una genealogía. No sé si una contragenealogía. Más bien, sería una genealogía

bastarda. Una genealogía de hijas de bastardas del relato oficial, en donde hay una relación siempre contradictoria con ciertos íconos, en términos de personas o personajes que han sido claves, como hitos en la construcción de cultura crítica, como Mariátegui, como Velasco, como la imagen de Tupac Amaru misma. Hijas bastardas y contradictorias porque, para mí, eran... Por ejemplo, con respecto a Velasco, a Mariátegui, hay un aprecio por lo que significaron estas figuras, en términos de cuestionamiento al orden oligárquico racista en el Perú. Pero, por otro lado, es un aprecio que no deja de hacer preguntas, no deja de cuestionar... que más bien, al contrario, devela cuáles son estas contradicciones, e incluso cuál es la violencia que se construyó dentro de estos discursos que, en otros planos, pueden ser liberadores. Toda esta crítica cultural de Mariátegui y Velasco ha sido muy importante, en términos de desmontar la oligarquía y el racismo en el Perú. Por otro lado, en el orden sexual, han sido absolutamente conservadores y hasta racistas... y homofóbicos y misóginos también. Y bueno, en ese sentido, es una relación contradictoria también, por eso, son hijas bastardas. Son hijas sin padre. Pero, claro, que se anuncian, otra vez, desde la suavidad, desde lo femenino, desde lo animal.

M: Lo animal... ¿Cómo lo vemos acá?

V: El Amaru como figura mítica, la serpiente de dos cabezas, que obviamente, es una figura mítica, poética compleja. Tiene que ver con lo animal pero, por supuesto, también tiene que ver con una concepción cósmica, tiene que ver con lo telúrico, tiene que ver hasta, si hablamos en términos contemporáneos, también con lo ecológico, tiene que ver con lo geopolítico, si quieres también, porque ya hemos visto cómo la construcción del orden mítico, de dispositivos arquitectónicos como las (ininteligible) respondían a saber cuándo iba a haber agua y comida. No era algo banal. No era simplemente las ganas de construir figuras míticas, sino que estas respondían a una necesidad muy profunda. Y, entonces, en eso son los términos del animal, también.

M: Lo que veo en todas tus imágenes, en las diferentes gráficas con las que trabajas, estas permiten una reescritura o no... no sé si tú lo interpretarías de esa manera, de estos padres de la patria, de estas figuras emblemáticas de la historia nacional. Lo que me interesa es, por ejemplo, con estas figuras... ¿piensas que sería como una reinterpretación de una forma de masculinidad? ¿O, más bien, estamos hablando más de una exploración de la femineidad de lo masculino? ¿Lo pondrías en esos términos? Es simplemente una curiosidad.

V: Bueno, en realidad, es un proceso que ni yo mismo lo tengo muy claro. No cerraría ningún tipo de lectura. Pero, como te comentaba al inicio, estos trabajos surgen en un análisis de estas claves

más de términos académicos, si quieres. Si lo tuviera que decir en palabras, con mis propias palabras, es un afán por construir un mundo con otras claves distintas. Como te decía, que tiene que ver con la suavidad, con escapar de lo épico, escapar de lo heroico. Tal vez, con construir otras formas de feminidad, también, no las feminidades clásicas tampoco. Que esté más en un marco de lo vulnerable, que esté más en procesos exploratorios, que apunten más... con formación de vínculos, de otros tipos de afectos. Entonces, claro, podría leerse en una clave de, como tú decías, otra masculinidad... No lo creo, la verdad, otra masculinidad. Tal vez, construcción de otro tipo de feminidad, sí. Pero, sobre todo, exploración. La exploración para crear otro tipo de vínculos hacia otras cosas que no hay y que tienen que ver con formas de construcción de otras formas de supervivencia, también, en un mundo tan violento que vivimos. Sí, sí. Eso es lo que yo te diría. Igual, son procesos que yo mismo, sobre la marcha, voy entendiendo, y que no son procesos cerrados. Siempre la lectura está abierta hacia distintos lugares. Creo que eso también es lo interesante del proceso creativo que, a veces, por su complejidad, no puede encerrarse en un marco teórico, como sucede con la filosofía, por ejemplo. Porque las poéticas están tan abiertas que hacen generar muchas preguntas y subvertir los órdenes que ya existen. Entonces, eso me gusta mucho a mí en los procesos creativos. En lugar de crear nuevos marcos, van mermando los que ya existen, reinventando otros mundos.

M: Claro, y creo que eso va mucho también con tu exploración de las constelaciones, de lo telúrico. Se explora estos diferentes modos de entender, quizás, lo que es tan binario, o lo que se nos ha dado, a través de la historia. Son nuevas formas de entender, nuevas formas de conocimiento.

V: Sí. Yo creo que las formulaciones muchas veces no sirven para ciertos conceptos, pero siempre surgen los límites. Hablar de lo femenino, hablar de lo masculino, hablar de lo binario. Antes de hablar de lo queer, se hablaba de los gays, lesbianas, qué se yo. Igual, acá en Perú, no había nada de eso, nunca. Entonces, son formulaciones, esquemas que sirven para un contexto, en términos políticos, pero luego siempre devienen los límites. Y lo que me interesa de un proceso creativo artístico es que va más allá de eso. O sea, siempre desborda los límites de cualquier marco o formulación política o filosófica. Entonces, por eso, yo a veces, le tengo como mucho miedo a las palabras porque no me gusta encasillar lo que hago dentro de una determinada fórmula. Por ejemplo, en los 2000 se hablaba de la diversidad sexual, que es un término que nunca me terminaba de convencer, porque la diversidad puede ser muy utilitaria a un orden liberal, sobre todo, cuando las corporaciones encuentran que para tener objetivos de mercado, necesitan entender la

diversidad, por ejemplo. O, igual, la disidencia sexual. Luego ya comenzó a hablarse de lo no binario, después de lo queer. Yo, siento que son formulaciones que no sirven. No diría que son inútiles, o sea, sirven políticamente para desmontar formas de violencia, pero siempre hay un momento en que sirven sobre sí y se vuelven , más bien, limitadoras en lugar de abrir hacia otras cosas. Por eso, a mí me gusta mucho hablar más en términos de “deriva”, “exploración”, de encontrar otras maneras, de abordar de maneras complejas estas cosas que nos suceden.

M: Claro, y creo que el arte específicamente, tus proyectos, abarcan esta forma de exploración que mencionabas. O permiten toda esta exploración .

V: Espero, espero que sí.

M: Y esa era otra pregunta que tenía, que ya la respondiste. Tara Daly escribe acerca de New Queer Aesthetics in Peru. Y esa era mi pregunta: ¿Piensas que se encasilla dentro de una idea de esta estética queer o lo marica? Porque también está la teoría marica. O sea... ¿Crees que podría entrar dentro de una de estas? O, más bien... creo que más lo respondiste... que es como una forma de exploración...entonces la pregunta sería ¿Cómo dialoga tu proyecto con todas estas vertientes que hay, que tratan de hablar acerca del arte de ahora en el Perú contemporáneo?

V: Sí, como te decía, ciertas formulaciones político-filosóficas sirven para ciertos contextos. Luego, siempre emergen los límites, emergen hasta formas violentas en los lugares menos esperados y es por eso que, si bien es cierto que lo mismo muchas veces he hablado en muchos de estos términos, como queer, hasta de lo LGTB, generalmente, yo prefiero no embarcar mi producción dentro de estructuras muy cerradas, sino abrir a procesos de construcción de saber, de una manera más compleja y abierta. Por ejemplo, el mismo término “queer”, a mí me interesa mucho, pero es muy problemático, sobre todo en Latinoamérica.

M: ¿El “queer” en inglés?

V: Sí, “queer”. Entonces, el asunto es que, claro, emerge en un mundo anglosajón. Es una injuria, muy ofensiva en el mundo anglosajón, pero tiene esta ambivalencia, que es intraducible, que se vincula con la rareza, con lo extraño. Entonces, como ha sucedido en muchas comunidades disidentes, hay una apropiación de la injuria, del insulto, para enunciarse a través de ese insulto. Pero, recordemos que la génesis de lo queer es ser muy abierto. Está hablando de procesos que están muy al margen del orden burgués. O sea, estamos hablando de queers que eran ladrones, rateros, que tenían sexo en grupo en camiones de frigoríficos de carne. O sea, yo recuerdo haber visto este especial de Stonewall, y los que han vivido en esa época decían que el origen de los

cuartos oscuros eran los camiones donde transportaban carne, porque dice que en la noche quedaban vacíos, y se iban dentro de los camiones y ahí tenían sexo. Entonces, dice que al día siguiente llegaban y encontraban semen tirado por todos lados.

M: Con la carne.

V: Sí. Entonces tiraban con todos los olores de...

M: Ya, claro.

V: Y, entonces, estamos hablando de un orden muy abierto. También pensemos que cuando se dio el motín de Stonewall, muchos de los testimonios de la gente de la época dicen que ellos simplemente querían que la policía se vaya y les deje en paz, que ellos siguieran viviendo en esos territorios, en esos espacios muy abiertos, que eran casi anarquistas. Ellos no querían el control policial. Ya, después, emergen estos gays que dicen que quieren derechos civiles, que quieren que el Estado intervenga y los ayude, pero eso es muy posterior. La gente de Stonewall simplemente quería que la policía se vaya y no les moleste. Entonces, lo que sucede es que los estudios queer, con el paso del tiempo, se docilizan y se ponen en un marco muy cooptado, tanto en el mundo anglosajón y peor en Latinoamérica, porque en Latinoamérica no hay forma de traducir lo “queer”.

M: ¿Has visto que lo escriben “cuir”?

V: Sí. ¿Y sabes qué sucede con lo queer, particularmente en países como Perú y que no se da en otros lugares? Y es bueno que lo sepas, tú que te has ido muy joven, chibola, de acá. Es que, aunque sí, también habrás visto que cualquier cosa que sea en inglés, aquí sirve para blanquearse ¿No es cierto? O sea, y ese es un proceso que yo lo analizo desde muy chico. Por ejemplo, yo conozco chicos del colegio, te estoy hablando fin de los 80 o inicios de los 90, que estaba en la secundaria, que era como que podían escuchar a The Clash, Sex Pistols... Entonces, tú dirías “Ah, mira, escuchan Sex Pistols o escuchan como punk duro y serán chicos con una actitud crítica con la sociedad”, pero eran racistas, clasistas, choleaban. Entonces, tú te preguntas: “¿Qué cosa está pasando cuando ese mundo anglosajón crítico, con procesos violentos, racistas, colonialistas siga a Perú? Se vacía su significado y lo único que sirve, cualquier música o cualquier cosa en inglés es para blanquearse. Es para decir: “Mira, escucho música en inglés, soy un poco más blanco”. Es que exactamente eso va a pasar con lo queer. Porque aquí en Perú tú escuchas a alguien que se anuncia como “queer” o “yo soy queer”, casi por seguro, es porque se está blanqueando. Entonces, no tiene nada que ver ese mundo queer, ese mundo anglosajón, que eran queers ladrones, eran queers que tiraban en los camiones, no tiene nada que ver con eso. Se ha vaciado todo ese

significado. Entonces, lo queer ya aquí en Perú, usar el término, es para blanquearse. Entonces, es una cuestión muy compleja. Claro, la primera vez que yo oí “queer”, a mí me interesó mucho el término porque leí el mundo, el contexto de donde venía y, lo mismo, lo he usado. Pero después me puse a ver cómo en realidad significaba como un proceso de blanqueamiento. Y, claro, el racismo y el clasismo no está exento, ni siquiera de los activistas.

M: Cierto.

V: Yo te cuento, por ejemplo, no te voy a decir nombres para no ser tan duro, pero hace unos dos, tres años, salí con unos amigos en Año Nuevo, una reunión en una casa de una de ellas, la cosa es que era la una de la mañana, ya no sabíamos qué hacer y dijo uno de ellos: “Vamos a Barranco, a la casa de un amigo”. Eso hicimos. Entonces, cuando llegamos, era una casona en Barranco y toda la gente era blanca. Y eso tú lo notas cuando estás en una ciudad como Lima. Ver tanta gente blanca así en una ciudad como Lima que es tan mestiza, es muy llamativo. Y había un chico con el que había pintado, porque nosotros éramos notoriamente distintos al resto, nosotros trigueños todos, que dijo: “Ay, ya no sé quién viene”, refiriéndose a nosotros. Entonces, ese chico, después dicen “Oye, pero ese chico es un conocido activista queer”. Después me enteré por un grupo que se dedica a hacer activismo, incluso, había publicado libros y todo, es una de sus cabezas. Entonces, después, me pareció muy fuerte que pasen esas cosas, pero después dije “Bueno, sí, pues... es un término para blanquearse”. Entonces, pueden llegar a pasar esas cosas con lo queer, imagínate. Por eso, a mí me da un poco de temor enmarcar mi trabajo dentro de algún marco, una estructura filosófica, rígida, porque los trasvases del significado están ahí todo el tiempo, entonces todo se está resignificando. Entonces, yo prefiero más un marco de la exploración y de la aventura, siempre con la intención de crear otras cosas, otros mundos.

M: Claro. Y es muy válido. Tienes razón. O sea, se vacía de todo el significado, lo cual ya es algo problemático porque está fuera del contexto peruano, porque está muy desraizado del contexto anglosajón. Y ahora mismo, o sea, el término “queer” es lo que tú dices, en el mismo Norte no es...

V: Claro, en el Norte ya cambió su significado también.

M: Sí, sí. Entonces, por más que se quiera cambiar a un contexto latinoamericano al ponerlo con “cuir”, no logra tener el mismo significado, no capta todo el poder de la palabra.

V: Ni ponerle “k”, ni ponerle “c”, tampoco cambia.

M: ¿O has visto la que tiene la “y” para aludir al cuy de lo andino?

V: Sí, no sé si eso cambia mucho las cosas. Más bien, a mí me parece una exotización. Como lo que sucede con los afiches chicha... Yo tengo un afiche chicha ahí. Entonces, es una estética muy abierta en los años 80. Y, entonces, yo ahora los veo en los bares de Barranco, Miraflores, que son muy caros. Entonces, seguramente, la gente que ha producido esto, que es de sectores muy populares, no puede ir a esos bares, no les dejarían entrar. Porque tú ves esos bares llenos de afiches chicha y todos son blancos, y tú ves el menú de la carta y todo es carísimo. Entonces, qué persona del Agustino va a entrar o a ir ahí. Entonces, que le pongan “queer”, que lo haga esta gente blanca que hace sus fiestas... lo que está haciendo es exotizar el término... ¿Qué te parece?

M: ¡Muy interesante! Muy interesante hablar de esto.

V: Sí.

M: Creo que es algo que hemos venido hablando a lo largo de la conversacion, pero el hecho de utilizar personajes del archivo en tus trabajos, lo que hace es partir de una figura original. Entonces... ¿Lo reinterpretas, lo formas a tu manera? Y en el trabajo final quedan vestigios de esa primera figura.

V: Sí.

M: Entonces, este diálogo con un pasado y presente es constante en tu trabajo. Y claro, hasta en los trabajos de Chuqui Chinchay, tenemos nuevamente esta referencia constante al pasado. Entonces... ¿Este pasado y este presente nos informa algo acerca del futuro?

V: Justamente, una de mis alumnas en Bellas Artes me dijo algo clave, que yo lo contrasté. Yo doy clases en Bellas Artes y asesoro proyectos creativos de nuestros estudiantes. Muy lindo también eso. Entonces, una de mis estudiantes había venido a Bellas Artes desde Puno, hablaba muy bien el aymara y conoce muy bien el mundo aymara. Y, entonces, estuvimos hablando de ese tema, y ella me dijo que en la lengua aymara, y en general en el mundo andino, el pasado está delante.

M: Ok.

V: Y el futuro está atrás. Entonces es una noción muy distinta a la noción occidental. Es casi una noción que se escapa de lo lineal. Es una noción cuántica, si lo decimos en términos de la física contemporánea. Entonces, siguiendo esta clave, esta pista, podríamos decir que precisamente todas estas claves del pasado nos sirven para ver lo que está adelante, lo que está por venir. Entonces, son claves que, en realidad, están vivas. No es algo que esté guardado en un baúl completamente

sumido en el olvido, sino que son claves que nos sirven para ver el futuro. Igual, pensando en ese sentido, yo entiendo que el pasado está adelante.

M: ¡Claro! ¡Muy interesante! Me comentaste de tu labor como asesor y también me comentaste que hacías activismo o sigues haciendo, no estoy segura. Creo que también es interesante el papel, quizás, del artista con todas estas otras formas que vienen del arte, como asesor, como activista, porque tu trabajo es muy político. Entonces... ¿Cómo es tu relación o cómo es que tu arte dialoga con todas estas otras vertientes que forman parte de ti como artista?

V: Sí, son varias vertientes, como tú dices, se entrecruzan. Nació distinto en cada época, en cada proceso. Y, también, a mí me gustaría abrir la noción de activismo. O sea, yo pienso que es importante un activismo articulado del activismo clásico, donde vas, te agrupas, dialogas, generas espacios de consenso. Yo he trabajado de esa forma por muchos años. He sido activista LGTB, con esas siglas te las digo, siempre siendo crítico, además, con ese marco de pensar las cosas que es muy cerrado, muy limitante también. Y, luego, opté más por tener un trabajo con el que se den procesos individuales de mi creación, pero también procesos colectivos, que me interesan mucho. Y creo que entiendo que eso también es una forma de activismo. Cuando hablo de activismo, hablo bajo esta noción abierta de activismo, que no es el activismo clásico partidario, sino también un activismo que tiene que ver con abrir espacios hacia lo micropolítico, espacios de transformación de la subjetividad. Entonces, creo que el arte es clave, como es la discusión que muchas veces tengo con activistas de diversa índole, cuando hablamos, por ejemplo, de temas como los crímenes de odio, los feminicidios que, por supuesto, es importantísimo que haya un marco legal y punitivo para que las personas que han cometido esto, no queden impunes. Pero, claro, eso no es suficiente. Por cada feminicida u homofóbico matamaricones que vaya a la cárcel, van a nacer otros diez. Y dónde van a nacer los otros diez. Seguramente en las canchitas de fútbol, en las casa, en las calles porque el patriarcado, precisamente, se forma a través de la subjetividad y en nuestros espacios cotidianos. En nuestros espacios cotidianos, tanto privados como públicos. Porque los feminicidas, los matabros no son seres sociales marginados, aislados, que no tienen nada que ver con la sociedad. No. Es al revés. Precisamente la sociedad los fabrica. Y luego es una doble moral, meterlos a la cárcel, cuando tú eres partícipe de la construcción de eso. Y creo que el arte es crucial en esos procesos porque precisamente el arte opera a través de la transformación de la subjetividad. Cuando yo te hablaba, por ejemplo, de hacer que estas imágenes se vuelvan más suaves, más femeninas, pero tampoco dentro de una feminidad hegemónica, que se vinculen con lo animal, con

lo ecológico, con las plantas, precisamente estoy hablando del proceso de transformación de la subjetividad, en otras palabras. Entonces, creo que todos los artistas tenemos esa responsabilidad. Tenemos esa suerte, también, de tener la oportunidad de hacer cosas al respecto. Pero, no solamente los artistas, también los activistas. Yo creo que la práctica artística no está limitada a los artistas. Creo que la práctica artística es un derecho de todos los cuerpos, y creo que es un ejercicio colectivo, en el cual todos estamos inmersos, de una u otra forma. Dicho sea de paso, yo he visto el trabajo artístico de muchos activistas que no han estudiado arte ni se anuncian como artistas, que es muy interesante. Incluso mucho más interesante que el de personas que sí se han formado como artistas. Y yo creo que los límites entre la práctica artística, el activismo, para mí son un poco difíciles de ponerse porque siempre, por lo menos para mí, están muy vinculados. Tanto el activismo clásico como este activismo más abierto.

M: Quería hablar acerca de tu activismo, de tu arte, de ti como artista y cómo esos dialogan, forman tu subjetividad y eso se refleja a través de tu arte.

V: Claro, por ejemplo, para hablar, ampliar un poquito sobre esto del activismo, en mi caso, ha sido crucial el trabajo que hice tanto de manera personal como colectiva en el Foro Villa El Salvador, que se dio entre el 2004 y el 2009 que, como te contaba, fue un espacio de confluencia de distintos grupos, de distintos colectivos. Fue un encuentro de movimientos sociales. Entonces, la idea era articular distintas movidas de Lima con las movidas que se están formando en Villa El Salvador. Era un encuentro que, generalmente, duraba una semana o más, en donde había mesas de diálogo, donde había funciones de teatro, había intervenciones artísticas, etcétera. Y, generalmente, era un encuentro entre militantes, activistas, artistas, antropólogos, filósofos. Muy interesante. Y en este marco es que trabajamos, yo formaba parte del colectivo “Contranaturas”. Muchas veces formábamos la organización de todas las movidas LGTB, como las marchas. También formamos la primera movida del Día de la Conmemoración de la Lucha contra los Crímenes de Odio, armamos, por ejemplo, el pasibus y asistimos a todos los foros de esos años con las tupis. Las tupis fueron unas drags, que emergen como un proceso creativo, a partir de todo el imaginario gráfico que yo había creado con Túpac Amaru. Entonces, las tupis eran las drags de Túpac Amaru que hicieron acciones en El Salvador muy potentes: abrió el diálogo, también descartó la violencia de muchas personas. Pero, sobre todo, generó diálogo y apertura, que es lo más interesante. También, formas de encuentro crítico, que yo he visto que no había surgido hasta entonces, de izquierdas. Pero, yo creo que todo lo que ha sucedido en el Foro Villa El Salvador,

yo creo que hay procesos que... debiera haber un esfuerzo por sistematizar los archivos de todos esos procesos, que fueron muy interesantes.

M: Ya.

V: Entonces, digamos, una etapa clave del activismo que he hecho, tanto individual como colectivo, ha sido el Foro Villa El Salvador. Ha sido el escenario, también, de la producción de mi obra porque después de egresar de la Católica, de la universidad, yo me salí del mundo de las galerías y los museos porque, por un lado, no les interesaba todo esto y, por otro lado, yo nunca me sentía cómodo con formar el Círculo de los Artistas de Barranco y quedarse ahí. Porque a mí me interesaban más los procesos de construcción de territorios mucho más reales. Yo creo que estar dentro del Círculo de Artistas de Barranco era una burbuja. En cambio, ir y formar tu colectivo, ir al mall, ir a El Salvador, organizar las marchas del Orgullo, que en esa época eran muy duro organizarlas porque no había nada. Las primeras marchas del Orgullo eran como de 50 personas, por decir algo, nada que ver comparado con lo que hay ahora. Entonces, hay mucha gente que ha construido eso. Nosotros ya entramos como en el 2003, 2004. Ya se había hecho mucho trabajo para entonces, también. Y entonces Villa El Salvador, el Foro, fueron el escenario de presentación y producción de todo esto. Después, recién en el 2009 es que hago una exposición en la Alianza Francesa, dando cuenta de todo esto. Pero luego, también, volvemos más a la calle. Entonces, también, como te contaba, es un corpus de trabajo que nunca los curadores del Perú han demostrado mayor interés por rescatarlo. Más bien, curiosamente, son curadores de afuera los que han mostrado más interés por generar un registro, porque es importante generar un registro de estos procesos si no, se pierden. Y, precisamente, a través de estos registros, es que el Museo Reina Sofía se interesa por crear ya un registro en un museo de las características que tiene. Y a mí me alegra mucho, en ese sentido, porque si, por lo menos, no hay un interés por generar un registro de todos estos procesos, de activismo acá en Perú, por lo menos que los haya allá. Y, en ese sentido, me alegra mucho que tú seas una de las investigadoras que se interesa por investigar sobre mi trabajo. Bueno, junto con Enzo, que no lo conozco todavía, pero que seguramente, en algún momento, nos juntaremos. También, bueno, Frau Diamanda, seguramente has escuchado de ella, de Héctor Acuña también. Ella ha hecho un portafolio de arte trans peruano, donde investiga el trabajo de varios artistas peruanos. Ella está muy interesada en generar una cartografía que incluya todo esto. Claro, cuando hablaba de los curadores, no estaba hablando de Frau porque Frau es una especie de contracuradora. Es una curadora como muy crítica, y que conoce de primera mano todos

estos espacios contraculturales, porque ella también en Lima ha sido gestora de espacios contraculturales, no solamente de artes visuales, sino de performance, de música electrónica, de música alternativa. Y ella ahora vive en Barcelona, pero sigue con su labor de gestión de espacios contraculturales. Muy interesante. Claro, ella es una de las investigadoras que está haciendo un corpus de trabajos de esto. Y, bueno, Daniel Rotter está también investigando. Él estuvo acá un par de veces. Y, recién, con el primer artista curador peruano, con el que estamos trabajando para una exposición, es con Rodrigo Quijano, y me alegra mucho porque es un artista muy inteligente, con un corpus de trabajo impecable, súper lúcido. Bueno, nos hemos ido conociendo poquito a poco. Él también, yo sí lo he visto en los diálogos que se han ido armando alrededor del Foro Villa El Salvador. Lo que sucede es que la mayor parte de críticos peruanos están dentro de una burbuja de artistas de Barranco. El problema es que es una burbuja que no se sale de sí misma. Y tú puedes leer un montón de libros sobre esos artistas, pero en la práctica son artistas que no salen de las galerías de Barranco. Son espacios muy cómodos y clásicos. No digo que esté mal, me parece que el trabajo de algunos de ellos es muy interesante, me gusta mucho, pero siempre he esperado más que eso.

M: No, y ya el hecho de que estén en esos espacios donde la gente tiene acceso a eso, limita al resto de la población, que es la gran mayoría. Es problemático.

V: Generalmente, se habla de esta gente, además, se habla de estas personas como un otro, como algo muy lejano. No hay un vínculo real. Yo he tenido la suerte de sentir qué es eso de sentir un vínculo real con las personas. De hecho, cuando formamos el colectivo “Contranatura”, dos de los miembros del colectivo vivían en Vía El Salvador, vividos y nacido allá, entonces el vínculo era muy cercano, muy estrecho, muy bonito. Yo creo que solo en el momento en que tú no hablas del otro como un objeto de estudio, es que se crea un vínculo potente, intenso.

M: Una pregunta. He visto que en algunos momentos te identificas como Javi Nefando o Javi Vargas Sotomayor.

V: De las dos formas.

M: De las dos formas.

V: Sí, sí.

M: Ok. Y Javi Nefando... ¿Puedes hablar un poco de cómo es que tomas el Nefando?

V: Sí. Me interesaba ver qué pasaba al trabajar con un alter ego, para un proyecto musical que tenía, porque también incursioné un tiempo con componer música. Ahí tengo un Soundcloud, si gustas un momento, lo puedes escuchar.

M: Sí, gracias, me encantaría.

V: Entonces estaba pensando cómo generar, a partir de ahí, un pseudónimo, un alter ego, y trabajar alternativamente con ese alter ego. Entonces, lo nefando tiene que ver con la forma en como se ha nombrado históricamente la práctica sexual disidente... el pecado nefando. También lo nefando tiene que ver con, si tú ves la raíz, con no nombrar. “Fando” viene de “decir”. Si tú ves la raíz de la palabra tiene que ver con el no decir. Siglos atrás se hablaba del pecado del que no se puede hablar. Entonces, ahí da cuenta de cómo hay un afán de censurar, de no enunciar, de dejar por debajo de la mesa todo este tipo de práctica. Entonces, la palabra me interesaba, por la resonancia histórica que tenía. También por cómo... muchos procesos, tiene que ver con el invisibilizar al otro. Creo que la forma más sofisticada de censura que existe hoy en día es no mencionar al otro. No es cerrarle una exposición, si bien esa es una forma de censura también pero, por lo menos, esa forma de censura, a veces, te crea más visibilidad. En cambio, cuando simplemente no te mencionan, sistemáticamente niegan tu existencia, sistemáticamente borran experiencias valiosas, que creo que es una forma de censura mucho más dura. Nada, por eso me interesaba, porque esas formas de censura existen en todos los planos. En términos de activismo político, cómo se borran procesos. En términos del mundo del arte, también. O sea, como te mencionaba hace un rato, muchos curadores peruanos, lo que hacen es, cuando hablan de historia contemporánea del arte peruano, hablan de artistas de Barranco y obvian otro tipo de procesos. Entonces, qué es eso sino otra forma de censura también. Entonces, me interesaba hablar en esos términos. En términos de resignificar la palabra, también, porque lo “nefando” necesita de algo horrendo, lo que no se va a hablar por lo horrendo que es. Entonces, me interesaba también, como en todos los trabajos que he hecho, transformar el sentido de la palabra y a ver qué cosa pasa.

M: Vi que en tu cartografía de Chuqui Chinchayen la exhibición hay una parte musical ¿Es de lo que creas la música?

V: ¿En dónde dices que viste?

M: Decía: “Seguir esta partitura de izquierda a derecha”.

V: ¡Ah! No. Esa parte es más... que tiene que ver con un proyecto sonoro. El sonoro es distinto que lo musical. Digamos que los sonoros, es más una exploración del sonido, donde no

necesariamente hay la música en el sentido más clásico y rima, composición, qué se yo. Es la exploración de sonidos del espacio, este tipo de experiencia.

M: ¿Como “Uno de los cajones en el mar?”

V: ¡Exacto! Hay un proyecto de un arquitecto, muy interesante. Ahorita no me acuerdo, no me acuerdo su nombre, pero es un arquitecto en Europa, que hizo un proyecto súper interesante, que me llamó mucho la atención hace varios años, que él hizo una especie de instrumento de viento a la orilla del mar, entonces eran como varias figuras, así como si fuera un arpa. Entonces, las olas entran y generan distintos sonidos. Sientes la vibración y sientes el sonido. Entonces, fue como muy inspirador ver eso. Sí. Claro, el otro, lo musical, no es sonoro, es composición musical.

M: Ok. Lo voy a revisar.

V: Sí. Por ahí, te paso el link.

M: Sí, sí. Se ve chévere. Bueno, yo creo que ya te he preguntado bastante. Tengo un montón de material. Muchas gracias por tu tiempo y por compartir tu trabajo.

Entrevista a Christian Bendayán

M: Bueno... Quizás para empezar, ya que me interesa hablar de las masculinidades...

B: ¿Grabamos?

M: Sí, lo estoy grabando.

B: Lo estás grabando.

M: ¿Está bien?

B: Sí.

M: Bueno, gracias por el tiempo y la oportunidad. Para empezar quizás podamos hablar acerca de ¿qué caracteriza y define lo masculino para ti? pensando en el imaginario nacional peruano ¿Cómo se construye esta identidad masculina? ¿Qué elementos la conforman?

B: Yo creo que algo que tiene esta idea de masculinidad viene de la mano con la idea de dominación, por una parte, que tiene que ver con la idea de propiedad, de ser dueño de distintas cosas. Y eso es muy amplio, en el sentido que uno se siente dueño de esa masculinidad. Viene acompañado de un sentimiento de posesión de todo. Creo que va más allá del hecho de sentirse o creerse dueños no solo de la gente que te rodea, de la que crees que dependen de ti. Hay una especie de dominación desde la masculinidad que tiene que ver con el espacio público incluso, con las conductas ajenas. Esta masculinidad pretende imponer una subordinación, un poder absurdo, como lo acabo de decir, impuesto, sin razón, sin habérselo ganado por el derecho de ningún tipo, de ninguna forma, ¿no?

M: O sea, por el hecho de ser hombre, tiene derecho a esta...

B: Tienes más derecho que los demás, tienes derecho de dominar y mandar. Te deben “respeto” y eso, yo desde niño lo he vivido hasta la actualidad. Creo que todos los peruanos lo sentimos. Algunos no lo sentimos, pero es algo con lo que te topas a diario. Luego, por otra parte, hay una especie de dominación o de intento de dominación del espacio, también de las expresiones, que va más allá de la palabra y de la acción. Por ejemplo, de lo visual. La idea más clara es este movimiento internacional que tiene que ver con estas posturas muy formales, por decirlo de alguna manera, que es “Con Mis Hijos No Te Metas”. Hay una presencia del azul o celeste y el rosado, como signos. Así como eso, vas a encontrar en estas familias más tradicionales, vinculadas a este pensamiento patriarcal, que diría una imposición de roles, tanto para lo masculino como para lo femenino. Vas a encontrar símbolos visuales, como la típica imagen del hombre modelo, que tiene

que ver con el militar, con el héroe. Y para la mujer, que tiene que ver con la reina de belleza. Y esas representaciones visuales, las vas a sentir de muchas formas. Cuando el arte empieza a romper eso en algún momento, porque no siempre fue interés de los artistas... En el Perú, apostar por un discurso que intente romper esa tradición o ese esquema tradicional de lo destinado para lo femenino y lo masculino, creo que empiezan siendo muy rechazadas estas propuestas artísticas. Y hay todo un proceso que ha tenido que ir de la mano con algunas luchas y acciones sociales para que el arte que ha planteado estas nuevas representaciones de masculinidades o de género, en general, sean comprendidas y aceptadas. No es que el arte solo ha logrado ese respeto, sino que ha venido acompañado de luchas paralelas y de cambios sociales a nivel mundial también.

M: Claro, y aun así, hay como esta resistencia a esos cambios, a estas imágenes. Hay mucho escándalo por mucha parte de la población, de “¡Ay! ¿Cómo se va a hacer eso con esta imagen?”, especialmente cuando son imágenes de padres de la patria o de héroes y que se cambian o se travestizan, y ese escándalo de “¿Cómo vas a hacer eso? ¡Blasfemia!”

B: Y puedes ver que hay un gran orgullo por lo que acabas de mencionar, padres de la patria, símbolos patrios, que se ha generado en los últimos años y también por una identidad que es más mestiza y hasta, en algunos casos, indígena. Pero, a pesar de ello, sigue estando latente una imagen tradicional de la masculinidad en todos estos discursos. Hay un temor a cierta libertad de pensamiento, cierta libertad de acción que aún no se ha roto por completo desde la representación artística. Y no solo la representación de las artes, sino el reconocimiento de los artistas que estamos ante una sociedad que cuenta con muchos artistas en todos los campos, que tienen un discurso que habla de la igualdad de género, que no solo habla de ello, sino que se expresa desde estas transformaciones del concepto de género. Yo creo que los conceptos de género son algo que está en constante transformación para llegar a... o en busca de una igualdad, claramente. Y yo creo que hay muchos artistas que expresan de esa manera para ello, pero que aún hay un temor de la oficialidad de abrirse totalmente al reconocimiento de esto. No me gusta hacer comparaciones, pero voy a poner un modelo: artistas europeos totalmente transexuales o abiertamente gays, grandes artistas muy reconocidos, o sea... Aún hay un temor a ello aquí. No quiero decir que no exista este reconocimiento, pero no es tan grande. Tal vez, algunas figuras que se han enfrentado a todo tipo de cuestionamientos, a todo tipo de desacreditaciones, de una forma muy valiente han hecho mucho por esto. Estoy hablando de figuras de la televisión, por ejemplo, muy populares, desde sus propias líneas artísticas. Por ejemplo, Ernesto Pimentel, haciendo la Chola Chabuca. Yo

creo que, mal que bien, dentro de todo, el discurso popular y populista que pueden tener sus programas, muchos de esos discursos, muy válidos e interesantes... creo que se ha hecho mucho por esta normalización de la libertad de representación o de imagen, más allá del tema sexual, sino del travestismo como algo visual. Porque estaba representando no solo desde la figura masculina a una figura femenina, sino también integraba lo andino, lo cholo, como llamamos, al imaginario, rompiendo estos temores y, más bien, desde vías a veces no muy bien vistas o no muy practicadas por la escena formal de las artes, como el humor. Ha llegado a una gran masa de gente a cambiar un poco ese pensamiento. Y así, otras cosas más, creo que el cine está haciendo muchísimo, una parte del cine, por supuesto. Y las artes visuales, pues estamos intentando ir por ese camino. El tema es que las artes visuales, a diferencia de las... claro, el cine también es arte visual, pero entendemos que me refiero a otra cosa. A diferencia del cine o de la literatura misma, tiene un gran campo de interés en la exploración misma del lenguaje de las artes, más allá de la representación, entonces gran parte de la producción artística está dedicada a seguir explorando en torno al lenguaje artístico, más allá de un tema.

M: Claro y, ahora pensando en todo esto, ¿cómo es que tu trabajo entra a estas ideas de las masculinidades? ¿Cómo es que esta imagen de lo masculino tradicional, lo que estamos hablando, cambia o es reinterpretada en tus obras? ¿Cómo lo consideras?

B: Veo mi obra, me imagino que muchos verán su obra de este modo cuando pasan los años, como algo que va mutando y que, a veces, no lo sientes como un... en mi caso, no lo siento como una obra en sí, sino como una serie de momentos, pero sí puedo decir que en toda mi producción, más o menos desde los 17 años, la presencia de representaciones a partir de figuras humanas, de personajes humanos, gira en torno a la búsqueda de la identidad, y también de las identificaciones. Y la presencia del travesti, especialmente desde mi obra más temprana, como te digo, desde los 17 años probablemente, tal vez antes, ya habla de la búsqueda de una identidad, más allá que de una identidad sexual, de una identidad en general, de una identidad espiritual, de una identidad filosófica. Y asumo la representación, incorporo la representación de los travestis en mi pintura, yo recuerdo que desde un inicio, por una admiración hacia la dificultad de la lucha por una identidad desde ese rol en la sociedad. Luego, ya vienen otros temas que mi pintura creo que va abarcando, y que tiene que ver con la representación no solo de una identidad personal o de la búsqueda de una identidad personal, sino de la reflexión en torno a una identidad histórica. Y mi obra, como sabes, está vinculada en su totalidad a la Amazonía, y el mismo hecho de ser

amazónico, ya lo incorpora en un cuestionamiento, en una reflexión sobre el género, ya que el término “Amazonas” viene de un imaginario foráneo, desde la mitología griega, y se impone en un momento crucial de la historia de nuestro país, que es el descubrimiento de la Amazonía, del Amazonas. Está descrito por primera vez, y escrito por primera vez, en el diario de Fray Gaspar de Carvajal, que acompaña a Francisco de Orellana en esta expedición, que resulta con el descubrimiento del Amazonas, y donde es un momento... y por primera vez son vencidos por los indígenas. Van arrasando con los pueblos, violando, robando, saqueando de pueblo en pueblo, claro con la venia de Dios, porque vienen en representación de Dios, pero en un momento, son vencidos por primera vez por un grupo de indígenas y ellos asumen, primero, que no son hombres, sino que son mujeres y que son Amazonas mitológicas, que han guiado a un pueblo y ha sido la única forma en que pudieron ser vencidos. Entonces, aquí entra todo un cuestionamiento sobre el rol del hombre, de la mujer, tal vez, la transexualidad incorporada también dentro de este concepto, y también la imposibilidad o la negación de la posibilidad de ser vencido por indígenas peruanos. Entonces, esto empieza a tomar un rol mayor en mi pintura y hace más de 10 años, ya hago cuadros como uno que se titula “Amazonas”, que justamente ya esta... no solo representación de la búsqueda y la identidad personal, sino de la lucha por la conquista de la ciudadanía y por el orgullo de todas estas cosas que nos hacen ser particulares, distintos a los moldes y, con los cuales debemos sentirnos bien, es decir, no tenemos por qué sentirnos mal. Hay una gran cantidad de obras mías, donde el personaje travestido se muestra orgulloso y contento de su imagen. Hay otras, más bien donde se muestra, no menos orgulloso, pero sí menos contento, dolido, golpeado, marginado, porque creo yo que no es una lucha ganada. Creo que estamos en ese proceso aún y, de hecho, hay una gran población que escapa de estos esquemas formales de la masculinidad y que sufren... sufren mucho. Deben vivir a escondidas. Al decir “deben”, me refiero a que, a veces, por la situación en la que se encuentran, no tienen la posibilidad de mostrarse como quieren porque finalmente, son marginados, violentados, expulsados de sus grupos sociales.

M: Claro, efectivamente, sí. En tu obra se reconoce esta imagen de la persona travesti sensual, contenta, en diferentes ambientes, pero también hay estos cuadros que... puedes sentir la tristeza o pesadumbre que pueden tener estos personajes. Y efectivamente es eso porque están ambos lados presentes, ya sea por la sociedad o por la cultura misma que no les permite ser completamente, de alguna manera.

B: Y acompaño estas imágenes con elementos que también cuestionan esta masculinidad, como colores, si hablamos del rosado, los fucsias, elementos como las flores, los adornos, lo que dejamos, a veces, pensamos que podría estar vinculado a las artes femeninas, como los bordados. Estas cosas, a las que les ponemos categorías cliché, como que esto es femenino, esto es masculino. Entonces, juego un poco, no a incomodar, pero sí cuestionar la forma en que entendemos estas cosas. También he trabajado en alguna temporada de mi vida en torno a un espacio, que es el salón de belleza, también conocido como “centro de estética” o yo lo he usado más como “estética center”, un término que mezcla el inglés y el español, justamente para hablar de este pensamiento globalizado, mestizo, promiscuo, que integra muchas culturas y que... un espacio como este pasa por una especie de laboratorio o se convierte en una especie de laboratorio para pensar en torno a los valores estéticos, para cuestionarlos. El salón de belleza es un espacio donde se piensa mucho sobre lo que es bello y lo que no es bello, lo que es nuevo y lo que es desechable como estética. Y, de algún modo, pues es un rol muy parecido a lo que se hace desde el arte. Compartimos términos parecidos: estética, belleza... cosas así... cortes, tintes, pinturas. Y el salón de belleza, para mí, era un espacio que te permitía reflexionar sobre los momentos o los lugares en que hay esta especie de cercanía hacia las ideas, los conceptos de belleza, es decir, alejarte de la vida cotidiana, del estrés, del machismo, de muchas cosas que te prohíben o te impiden diariamente, a menudo, pensar en cosas tan humanas y espirituales como la belleza, me interesaba eso. Me interesaba también como un espacio donde la gente se va transformando, como un espacio de transformación, como un espacio de búsqueda de una imagen, que al final va a ser la que tú quieres dar, y creo que eso tiene que ver directamente con la búsqueda de una identidad, de cómo te identificas, cómo te quieres ver, cómo quieres que te vean, y esa búsqueda de identidad se construye, se crea. Y el salón de belleza es eso, es un lugar donde no solo hay tijeras, sino también espejos.

M: Con respeto a tu trabajo hay algunas piezas que me llaman mucho la atención y son de estos cuerpos... creo que tengo unas fotos acá (le muestra). Estos me parecen lindísimos. Son cuerpos descansando, acostados, o sea, va un poco en contra de esta idea de hombre trabajando, produciendo. Más bien, se ven cuerpos en reposo, aletargados ¿Podrías hablar un poco de esto? No sé si fue una serie, si fueron en diferentes momentos...

B: La presencia del personaje dormido está ahí latente en toda mi obra, en diferentes momentos de mi obra... Y tienen que ver un poco con dos cosas: con la situación de derrota del cuerpo, del cansancio, de agotamiento, pero también con el sueño, con esta situación de soñar. En ambos

casos, en los tres casos, también tiene que ver con el dormir, con el soñar, como una especie de limbo, de lugar que no pertenece a ninguna realidad, tal vez, o está al límite de muchas realidades. La primera pintura que está aquí, que se llama “Orilla”, tiene que ver con ese límite de existencia, por eso mismo se llama “Orilla”. Y en ese cuadro, todo es límite: un hombre femenino, la masculinidad y la feminidad ahí al límite, la humanidad y lo animal también, la tierra y el agua que, a la vez, es cielo, tiene ese reflejo. Entonces, ese cuadro habla un poco de esas existencias que se mantienen al límite, y que se suelen dar en la Amazonía. El margen, en el cual existen muchas personas, viven muchas personas en ese margen. Tiene que ver con el cuestionar esta idea que tenemos, a veces, de la normalidad, como si fuera algo que debe imponerse. Yo creo que las ideas de normalidad pueden servir para armar ciertos esquemas, pero no es algo que comprenda una verdad en sí. Creo que sirve como un formato para algo, pero no es una verdad. Lo normal no existe, en todo caso, es un concepto totalmente variable. Y creo que de eso tratan también estos cuadros, cuestionar la normalidad de nuestra vida. Los otros personajes, uno se llama... La primera pintura se llama “El sueño”, que es una serie de sueños que hice, y el otro se llama “Mediodía”. Ambas pinturas hablan un poco de este personaje dormido en el limbo, mientras se va desarrollando una especie de sueño de la realidad, como un sueño de modernidad. Estas luchas desde las gestiones de gobierno, empresariales, por avanzar contra todo, aplastándolo todo, sin entender y sin respetar culturas ni tradiciones, avanzar en esta idea de modernidad y, finalmente, crear estos espacios que, si bien para algunos pueden ser bellos, finalmente te terminan eliminando todo el paisaje original, con el que tu naturaleza humana estaba vinculada, y te crea un espacio artificial. “El sueño” tiene que ver con eso: un telón plano de azulejos vidriados europeos que, finalmente, respondían a un sueño de desarrollo económico, que fue la época del caucho en Iquitos y que la realidad, finalmente, siempre fue otra. El pueblo o el poblador amazónico relegado a la miseria, a la pobreza, al abuso, de eso habla esto. Y, si bien los personajes parecen cómodos, están cómodos en sus sueños, a eso me refiero con que también no estoy cuestionando la actitud de ellos, simplemente estoy hablando de una otra realidad, que podría existir en los sueños incluso, de comodidad, de conformidad. No cuestiono esa conformidad, uno puede estar conforme con lo que quiera estar conforme y, en este caso, en el otro de “Mediodía”, creo que se siente... es más dura la imagen de hombre con este sol reventándole, mientras está ahí tirado. Te da hasta la imagen, la apariencia de que estuviera muerto en este caso. Creo que son personajes que, como te mencioné al principio, que viven en un margen, en un límite de la realidad. “Mediodía” tiene que ver con

eso, al mediodía todos están activos, todos están con este sol que quema, trabajando como hormiguitas, todos insertos en un sistema que no se detiene, pero hay estos personajes que están allí, incluso al mediodía, totalmente fuera de todo esquema, del que formamos parte la mayoría.

M: ¿Están fuera porque son expulsados de ese sistema o porque estos personajes se resisten a pertenecer al sistema?

B: Yo creo que son ambas cosas. Yo creo que son ambas cosas (repito). No sé si se dan en paralelo, si uno se da antes que el otro, pero suelen darse ambas cosas cuando un personaje llega, o una persona llega a estos límites. Entonces, ahí viene también el cuestionamiento de cuánta libertad, cuánto derecho tenemos a la diferencia, a ser diferentes. No quiero decir a tener diferentes derechos, no. Yo creo que todos debemos tener los mismos derechos, pero todos debemos contar con el derecho también de ser diferente, de ser como queramos ser, sin molestar a nadie. Creo que estos cuadros presentan personajes que tienen una clara diferencia con gran parte de la sociedad y que podríamos pensar en esa imposibilidad de ser diferentes en una sociedad tan esquemática.

M: Y... estoy también pensando en estos cuadros que tienes de hombres enfermos, en los pies de la madre, en el regazo de la madre, ¿es una serie eso?

B: Era una serie. Acompañé a un amigo, hace muchos años, a visitar enfermos ya terminales de sida en Iquitos que, por falta de infraestructura o de políticas médicas, morían muchos más de los que deberían, por la situación en la que estaban, podían haberse tratado muchos. Y... iban a sus casas... iban en condiciones ya muy extremas a los hospitales. Conocí a algunos de ellos, hicimos fotografías para las pinturas, pero fue una serie que me resultó muy dura y no avancé. Me quedé, me parece que en el segundo cuadro, en tres cuadros en esa serie... me quedé en tres, y dos de ellos tenían como título números. Uno se llamaba “30” y el otro, “31”. Y tenía que ver con esta forma en que... somos anónimos a la muerte, ante la muerte somos anónimos, ante la sociedad cuando ya estamos en una situación no solo de salida, sino que cuando la sociedad se aterra o ha satanizado ciertas conductas, a veces, le resulta mejor a la sociedad olvidarse de tu existencia y volverte anónimo y darte... ponerte en una lista numerada nada más... de quienes se van.

M: Entonces ¿los números eran como números de pacientes?

B: Sí. Los números de pacientes son números del hospital, de la cama. Tiene que ver con la forma en que ya te tratan estando en una situación así, cómo se deshumaniza y dejas de ser una persona para convertirte en un número, en una cifra. Tiene que ver con eso.

M: Si bien son cuadros fuertes, por esta realidad, que sabemos que son enfermos de sida, enfermos terminales, hay una ternura en las posiciones, en la conexión. Si bien es dura la situación, hay una especie de ternura en las imágenes, son vulnerables, hay amor, se siente el amor ahí.

B: Sí. Hay una pintura que... que un chico está junto con su mamá y creo que hay una situación de ternura ahí. Siempre esos cuadros míos, todos están cargados de símbolos. A veces me detengo en un cuadro y no paro de contar y de enumerar todos los símbolos que tienen mis cuadros, pero en ese... claro, un símbolo muy fuerte que hay en ese son los números. Lo recuerdo siempre porque incluso le puse de título. Y cuando mis pinturas llevan una palabra escrita o algo así, suele convertirse esa palabra en el título de la obra, pero claro, en este caso, es un número. Ese cuadro está lleno de ternura ¿no? Está la madre ahí acompañando. Hay una válvula de oxígeno que tiene una especie de reloj, más bien, que tiene una doble... ¿cómo le llaman a estas?... las manijas, manecillas de reloj que...

M: Las agujas...

B: Es como si estuvieran las agujas, como si estuvieran marcando una hora, un tiempo pero, a la vez, el chico tiene una imagen de una mariposa en el polo que, de algún modo, habla de esta transformación, que te lleva a cierta libertad también. Eso yo lo agregué ahí como una cuestión también tierna, de pensar la muerte como una liberación. Luego, esta otra pintura, que tiene la presencia de una imagen de Jesús con el Sagrado Corazón de fondo, y que tiene que ver también con la espiritualidad, la forma en que finalmente nuestra fe puede estar presente hasta el final. Y, de hecho, la imagen del corazón de Jesús habla de... tiene que ver con este amor grande, inabarcable, el amor de Jesús, del que tanto se habla en la religión, y que está allí acompañando en ese momento esa soledad, ese dolor. Finalmente, a pesar de esa soledad, no está solo, está con todo aquello que él cree, con ese amor que, de algún modo, se ha creado, se ha inventado tal vez o lo ha convertido, lo ha canalizado en la religión, en la imagen religiosa.

M: Sí, y pensando en estos cuerpos que también, como hablábamos, fueron expulsados y, quizás, ellos mismos también se separaban... ¿Cómo son los chicos de esta serie, “30”, “31”?

B: Tiene que ver con eso, con el autoabandono, con el derrotarse, el despedirse. Tiene que ver con una etapa en mi pintura en que, si bien estaban presentes las imágenes de las personas o personajes trans en mis pinturas, que celebraban con orgullo su identidad, su forma de verse, de vivir, también estaba este otro lado muy dramático, que también era una situación de riesgo, era un poco también una... desde mis pinturas, yo también lo sentía como una llamada de atención hacia muchas cosas,

hacia la solidaridad, hacia el despertar, hacia la prevención, hacia el despertar sobre el riesgo, hacia el buscar políticas, campañas que disminuyan esa situación dramática. Tenía que ver con eso, pero también tenía que ver con un reconocimiento a quienes estaban ahí presentes en los momentos más difíciles, como la madre, como esta imagen del Cristo, que podía representar tantas cosas o tanta gente.

M: Y también, no sé si estoy bien, pero los colores también...

B: Te quería comentar algo del Cristo.

M: Sí, sí.

B: El Cristo... Eliseo era este chico, trans, que visitaba con frecuencia a gente con sida en Iquitos, en barrios marginales, en asentamientos humanos... estos chicos que no querían ir al hospital y ya se autoabandonaban, se abandonaban... y él visitaba mucho, llevando medicamentos y todo esto. Con Eliseo fuimos y Eliseo tenía, que a mí siempre me impresionaba, en su peluquería, porque él tenía una peluquería, tenía un Sagrado Corazón grande, un Cristo, y ese fue... el Sagrado Corazón este fue el que incorporé en este cuadro como ese símbolo, porque para mí tenía... cumplía un rol importante esa imagen que él tenía en la peluquería. Esta peluquería que siempre es un espacio que, a veces, vemos como un lugar medio loco, medio alborotado, a veces pensamos que es simplemente un lugar superficial, pero hay mucha humanidad de conciencia que se genera en estos espacios y esa presencia de una imagen como sagrada, sentía que cumplía un rol importante en la gente que estaba en ese espacio, y en Eliseo en sí, entonces quise ponerlo como una representación de la compañía, del amor que podía estar presente, como lo dije hace un rato, a pesar de la soledad, a pesar del abandono, había ahí un amor.

M: Y también, pensando quizás en la peluquería, como decimos, hay como un tipo de confesionario, donde la gente va y se libera de lo que le está pasando, quizás problemas... puede ser, es un lugar medio híbrido ¿no?

B: Sí.

M: ¡Ah! Y te comentaba un poco también de los colores, no sé si soy yo la que estoy viéndolo, pero los colores de sus cuadros cambian un poco con los colores como en "Fila India" quizás, que son más estridentes o con uno de los otros ¿Es por las imágenes que estás representando?

B: Sí. Todos mis cuadros... de hecho, tengo un... si bien hay colores que me gustan y niveles, como dices, estridencias, contrastes, por los que tengo mucho agrado, también, o siempre, mido los colores a la hora de pintar. Hay algunos que deben estar en cierto nivel y otros... variado (suena

el teléfono). Te decía... y sí, en esas pinturas, en particular, hay una presencia... el color se vuelve más como entre pasteles y arena.

M: Por lo que tengo entendido, y también lo mencionaste, tomas fotos de las personas primero y después vuelves las imágenes en pinturas...

B: Sí.

M: Entonces... más que nada quería hablar un poco de este proceso de captura y de interpretación de las imágenes y añadiendo otros... como tú mismo mencionaste, como diferentes detalles o elementos. Esta idea de los diferentes cuerpos, del cuerpo humano, el cuerpo fotográfico, lo pictórico, cómo se crea esta imagen al final. No sé si puedes hablar un poco de ese proceso de la fotografía, cómo eso se reinterpreta en la pintura y cómo haces.

B: A ver... te lo describo así rápidamente. El proceso es... primero, están algunas ideas, como temas que me interesan. Me interesa, qué se yo, no sé... algún problema. Igual, ponte, el tráfico... hay demasiado tráfico, ya. Pienso que debo hablar de eso. Hay algo allí importante que se debe tratar. Tampoco busco mis temas de ese modo. Siempre estoy como viajando, atento. No surgen tanto por el periódico o por esas cosas sino, más bien, de cosas que voy encontrando, gente que voy conociendo. Y dedico mucho tiempo a eso, a buscar esas situaciones, a escribir, a llamar a gente que ni conozco, pero que siento que están haciendo algo interesante y que quiero conocer, y que quiero saber por qué están haciendo eso, entonces, ahí viajo y hago esas cosas. Paso mucho tiempo haciendo eso. Y luego va surgiendo alguna idea, me refiero con cierta postura mía, de mi parte, y luego, va surgiendo la idea de una escena, de una situación. Ya eso se va mezclando entre... se vuelve una especie de presencia en mi vida y se va mezclando entre mis ideas y mis sueños: ya duermo, ya despierto pensando un poco en eso. Y ahí, a veces, surgen las personas que podrían modelar para esto y, otras veces, surge la idea de que... “ah no, tengo que hacer una especie de casting”, de llamar a distintas personas para decir quién va mejor para esto, y así. Viajo a Iquitos, donde casi el cien por ciento de mis cuadros han tomado sus imágenes desde la fotografía. Hago las fotos, por lo general, con gente que conozco, con quienes paso un tiempo, les cuento la idea del cuadro siempre, les pido que aporten, trato de jalarles la lengua al máximo de... “dame ideas”, “más”, “¿tú cómo lo sientes?”, “¿qué piensas?”. Y creo que esa es una parte muy importante porque trato de tenerlo muy en cuenta, trato de tener en cuenta sus ideas, lo que sienten. A veces, voy con trampas, en el sentido de que voy preguntando cosas que parecieran no tener que ver con el cuadro, como de pronto: “¿Quién es tu mamá?”, “¿qué edad tiene?”, “¿cómo vives con

ella?”, cosas así que te van contando, pero que, en verdad, todas esas cosas me van ayudando para construir mejor la... para entender mejor el personaje y todo. Pero, en la mayoría de los casos, he trabajado con gente que conozco de años, de muchos años incluso. Y hago la sesión fotográfica, por lo general, antes lo hacía solo. Actualmente trabajo con uno, dos, tres, hasta cuatro fotógrafos en simultáneo, por muchas razones: porque quiero que participen, que vean cómo trabajo, como una especie de taller. Así, tengo más opciones, el aporte de diferentes ojos, de diferentes miradas. Bueno, son muchas razones por las que creo que va bien hacer eso ahora, en este momento. Tal vez, más adelante, vuelva a esa situación íntima de hacerlo yo solo, pero bueno... Luego, todas esas imágenes pasan a mi computadora, reviso y reviso, construyo imágenes, porque casi nunca, tal vez una o dos veces, han salido cuadros de una sola fotografía. Por lo general, son collages que hago, armo collages y luego, imprimo algo que me va a servir de referencia y todo lo paso a la pintura, ya sea la tela, la superficie que escoja. Ese es el proceso técnico. Y a la hora de pintar, también va variando mucho, en referencia al modelo que tengo impreso. O sea, a la hora de pintar, también voy cambiando cosas. Me ha pasado que he hecho sesiones fotográficas que me han costado trabajo, tiempo, dinero, es decir, viajar, y el no haber quedado conforme o que la idea fue cambiando y decir: “No, voy a hacerlo todo de nuevo”, y volver a viajar con esa idea.

M: Entonces, como comentabas que, generalmente, te gusta conocer de esos personajes, saber las historias, entonces ¿dirías que estos cuadros, ya que están producidos, tienen como un pasado, quizás... como todo lo que estas personas tienen, o toda esta historia y lo que significan en ese momento de la pintura? Y también, quizás, la manera en que las personas lo leen ¿no?

B: Algo de eso tienen. Siempre va a haber más. Cada persona tiene... claro, cuando yo conozco a un modelo, y a veces... a una persona que se vuelve mi modelo, y lo vuelvo a llamar, una y otra vez, siempre alucino con ellos como personajes, digo, a su vida misma, o sea, más allá del personaje o de la historia que yo quiero representar, la historia de cada uno es alucinante... de diferentes personas: chicos, chicas... He trabajado con viejitos, viejitas, que son alucinantes. Y ese es un tema aparte. Pero, sí trato de que esas historias personales aporten algo. O sea, he hecho cosas como: “Oye... ¿Tienes una foto de tu mamá?... ¿La podemos traer de tu casa para acá?”, “a ver... abraza la foto de tu mamá como si fuera tu mamá, a ver qué te parece”, y cosas así. Trato de hacer ese tipo de cosas o, a veces, ellos mismos dicen: “Oye, pero me estoy empezando a sentir triste haciendo esto”, “ah, bueno... dale, como quieras”. Y, de pronto, todo cambia: de una situación alegre, el cuadro termina dando un giro hacia una situación más bien triste.

M: Un personaje de tus cuadros que me encanta... bueno, un cuadro, y que me interesaría saber un poco de la historia, es “Chauchero”.

B: ¿El que está con la mano...?

M: Sí.

B: Ese es una cosa muy particular porque fue una serie de fotos... Recuerdo, hace varios años, estuve en una discoteca, caí en una discoteca alejada de Iquitos, en un lugar que daba un poquito de miedo de noche. Domingo por la noche. Eso quiere decir que la gente venía juergueando desde el viernes, estaba en un estado bastante avanzado de locura, y el sitio era realmente... cómo te digo... inseguro. Veías varios con unas pintas de delincuentes ahí, y yo me sentía un poco preocupado de a dónde había ido. Había conocido dos chicas trans en una plaza, que estaban trabajando. Las había conocido y quería conversar con ellas y les invité una cerveza y me dijeron que sí, pero que se iban hacia su discoteca, y me llevaron a este sitio lejísimos. Bueno, una vez que estaba allí, me encontré con un grupo de amigas trans y me sentí más relajado, pero todos estaban juergueadísimos. Y cuando salimos un rato a conversar, me dijeron: “Oye, tómanos una foto”. Y yo paré de tomar fotos porque estaban en un estado, en que se ponían a hacer cada cosa... . No me interesa registrar esto, al menos ahorita, no. Y en eso me paso con este chauchero, que el chauchero, para mí, es un personaje crucial para la sociedad amazónica, primero, porque está considerado como, tal vez, lo más bajo en la escala laboral de la Amazonía. Creo que es la persona que gana menos dinero, hace el trabajo más duro, suelen estar vinculados al alcoholismo, a ciertos vicios, a estar casi... o estar semidesnudos, descalzos, sin polo, con el sol quemando, y cargando, no sé, kilos y kilos, cientos de kilos a veces con la frente, con la espalda. Así como un esclavo. Pero, a la vez, es un personaje que conecta la vida ribereña con la vida moderna urbana, y que está ahí, siempre imparable, como un puente. Para mí, es una especie de puente, que hace estas conexiones entre los pueblos de la Amazonía, la ciudad... Es un personaje clave para ese tránsito. Es curioso porque yo he crecido río abajo, y una vez encontré uno que estaba borrachísimo, y estaba haciendo todas estas cosas, y le empecé a tomar fotos, y hacía cada pose. Y revisando todas estas fotos que le tomé, me llamó mucho la atención esta. Para mí era... me decía tantas cosas. Era como algo borroso, no sabía qué me decía esa imagen, pero algo me transmitía. De un modo, era un poco la alegría y la burla hacia la sociedad, hacia el esquema de este sistema que termina aplastando a algunas personas, llevándolo a estos márgenes de la sociedad y del territorio incluso. Pero, a la vez, era el personaje tan macho que, de hecho, se liberaba un lado femenino... el

personaje del macho, que es el chauchero que carga todo pero, claro, en una actitud donde él rompía esa masculinidad que suele tener el chauchero, haciendo un gesto exageradísimo. Te digo, es una pintura así chiquitita que, a mí, cuando veía las fotos... claro, y decidí solo usar esto de la mano y era más que suficiente, y el rostro porque, claro, las fotos de cuerpo entero... hacía unas cosas con el cuerpo, que también era impresionante, pero eso era suficiente, para mí, para generar un montón de cuestionamientos sobre los roles, tanto de las personas, como de la sociedad, en general, de los grupos sociales.

M: Sí. Yo creo que por eso es una de mis favoritas, realmente, porque hay una calidez de la imagen a la misma vez... es, como dices, esta dualidad en el mismo personaje, entre macho y afeminado... y que se le ve cara de borrachito también.

B: Y eso pertenece a una serie de cuadros. No recuerdo cuántos eran... siete posiblemente, ocho, que se exhibieron juntos. Todos eran retratos de personajes, y todos tenían este tratamiento que tienen las fotografías moneadas, que son muy, muy comunes en barrios, como Belén de Iquitos. La gente tiene estas fotos, estos retratos de sus familiares, donde está, como te decía, el policía, el militar, la reinita.

M: Y que los has pintado en otros cuadros también ¿no?

B: ... El matrimonio también. Entonces, lo que he hecho es... esta serie de diferentes cuadros, diferentes personajes, tenían ese tratamiento, como el color que llevan esas fotografías, en algunos casos, la decoración, como... el cuadro “Chauchero” tiene unas flores aquí. A veces le agregaban esas flores sobre la fotografía. Entonces, es una reinterpretación de lo que llaman popularmente “el mono”, que es la fotografía coloreada. Se llama “mono” por la idea de “monear”, de adornar, entonces esa serie tiene que ver con los monos que suelen colgar en las casas, los monos familiares. Pero, lo particular de estos monos es que eran justo los personajes, tal vez, rechazados de las familias: el chico malandro, la chica terrible, liberada.

M: Es que no he podido ver los otros cuadros... entonces está el chico malandro...

B: Claro, la chica en bikini, muy sexy. No es la chica de su casita, que se comporta... Eran estos personajes en la serie que se llamaba “Domingo de Ramos”. Y ahí estaba, a esa serie pertenecía el “Chauchero”, que ya era el más extremo de todos.

M: Y, ahora que mencionabas estas... ¿fotografías mono?

B: Mono, mono (repite).

M: Mono.

B: Sí.

M: Ok. Pienso que acompañan estos monos en otras de tus pinturas también...en “Cuando va cayendo el sol”...

B: “Cuando va cayendo el sol”, “Reina sin corona”...

M: ¡Claro!

B: Están ahí los monos.

M: Claro. Entonces es este contacto nuevamente con Iquitos, con la cultura amazónica...

B: Con el imaginario del género también, que ahí está.

M: Sí, porque me acuerdo específicamente de un par, que es el policía o la reina de belleza, como ese tipo de representaciones. Como decías que, generalmente, se ven en las paredes.

B: Sí, sí.

M: Como los de la serie...

B: Como la imagen idílica de lo que es el rol del hombre y la mujer. Y siempre... siempre enfrentado a una realidad distinta, o sea, exactamente diferente a cómo te plantean que debería ser el orden de lo normal. Sí.

M: Hay algunos personajes que también aparecen nuevamente en tu obra, por ejemplo, ahora que estamos hablando de “Cuando va cayendo el sol”, las dos chicas o los chicos que están en la imagen del frente, también están en esta serie botánica que tienes, que está saliendo. El uso nuevamente de este personaje en otro tipo de escenario... ¿Cómo lo explicarías?

B: La serie de los estudios botánicos ya pertenece a un momento más reciente de mi trabajo, donde incorporo mucho archivo histórico y, en este caso, pues... estudios botánicos sobre las especies amazónicas que, al incorporarle estos personajes cotidianos de una Amazonía, más bien urbana, mestiza, más actual, estoy creando como un nuevo archivo. Un contra-archivo, que te habla de una naturaleza que va más allá de las plantas, sino que tiene que ver con lo humano y con sus actitudes, y con la forma en que esa humanidad, esa naturaleza humana, también está ligada a la naturaleza vegetal, animal, a los ríos, a la tierra. Y lo que hago es, como te digo, una especie de contra-archivo. Pensemos la Amazonía como un espacio no solo de una naturaleza o de una flora particular, sino también de un pensamiento, de una espiritualidad, de una sexualidad, que se vive desde otras tradiciones, desde otras perspectivas, sobre todo, desde otras... no sé si he dicho la palabra “libertades”, esto de permitirte, de no cerrarte a ciertas cosas, desde otras expresiones.

Entonces, allí aparecen las chicas en ropa de baño del cuadro “Cuando va cayendo el sol”, entre unas orquídeas atigradas, y ellas aparecen también medio atigradas, con la ropa así de otorongo.

M: Sí.

B: O en la otra de palmeras, amarillo con negro que, más bien, también se parece un poco a esta... a la piel del tigre, o los tigres. Entonces...nada. Ahí están: alegres, entre estas plantas.

M: ¿Creas una conexión tú con los personajes que creas?

B: En algunos casos... ¿Con las personas dices tú? Sí... o sea, hay amigos, amigas que están en mis pinturas desde hace 15 años y que vuelvo a buscar. En algunos casos, es gente que pierdo de vista con el tiempo. Hace unos días me escribió Solange, que aparece en un cuadro mío del año 99, y que la había perdido de vista. Hace 10 años que no sabía nada de Solange. Me la había encontrado en Lima una vez, fuimos a una discoteca, y me escribió hace un par de días. Me dijo: “¿Te acuerdas de tu primera musa trans?” Y era Solange... ¡Imposible!... Que vive en Italia.

M: ¡Ah! Ya.

B: ¡No! En Italia... En Suiza creo que me dijo... En Suiza, no sé. Sí, fue bonito. Así nos saludamos un rato.

M: Ya.

B: Pero, sí. O sea... y bueno, y por esas cosas de la vida, al final, si es que dejo de verlas, por la distancia, qué se yo, sí creo que yo ahí... que en mí hay una conexión también sentimental: recuerdos, historias, anécdotas... un montón de anécdotas, más allá del trabajo... anécdotas de amigos, de las noches de fiesta, de los días de mercado.

M: Ahora que estabas hablando también de este contra-archivo, estoy pensando en piezas como “De espaldas” y “Fila india”, donde vas al archivo histórico y reinterpretas estas imágenes... Estoy pensando en “Fila india”, y la pintura de Otto Michael. ¿Cómo reinterpretas estas imágenes? y... ¿Cómo es ese proceso también de traer estos archivos históricos y darles quizás una nueva reinterpretación en el presente y cambiarlos?

B: Tiene que ver con varias cosas. Primero, con la fascinación por el trabajo artístico de quienes estuvieron en la Amazonía en siglos pasados. Fascinación, sorpresa porque uno es de allá y, a veces, no sabe que existen todas esas cosas, y también la necesidad de rescatar ese tipo de cosas. Entonces, acompañado de esta apropiación que hago de su obra, que no es una expropiación, me apropio, pero siempre respetando los créditos y tratando de acompañar el reconocimiento del trabajo de estos otros artistas, también he tratado de... lo he hecho... de desarrollar proyectos que,

como acabo de decir, rescaten, recuperen estas obras de su deterioro, de su olvido, de situaciones riesgosas, que podían terminar en su desaparición, su pérdida completa. Por ejemplo, lo que he trabajado con Calvo de Araújo. En el caso de Otto Michael, he logrado ubicar las diferentes pinturas, y ahora tenemos la suerte que en Venecia, tenemos expuestas las cinco pinturas originales de Otto Michael, que logramos ubicar... y algunas de las postales originales que se hicieron en su época, en su obra. De hecho hay, una vez más, la idea de la construcción de la identidad, de la construcción sobre la naturaleza. Ese momento en que cultura y naturaleza chocan y tienen que empezar a mezclarse, a influenciarse entre sí, intercambiar fluidos. Creo que tiene que ver nuevamente con eso, con la idea de construirse. Como hablamos al principio, cuando hablaba de la representación del travesti en mi pintura original, cómo uno se va construyendo, uno va construyendo su imagen, incorporando y desechando cosas. Lo mismo, tiene que ver estas pinturas, esta recuperación del arte histórico amazónico, tiene que ver con esa forma en que se ha construido un imaginario de la Amazonía y cómo debemos seguir construyendo, incorporando y desechando cosas. Y cómo se ha construido el pensamiento amazónico, que va más allá de un pensamiento ligado a su naturaleza, sino ligado también a una cultura que tiene que ver con ciudades, con la presencia de migrantes de todas partes del mundo. Entonces, el uso de estas imágenes de archivo, de arte histórico, creo que tiene su sentido mayor en mi obra, en el intento de comprender por qué es que somos como somos, qué hay detrás de esto, qué historias, qué golpes, qué alegrías han marcado nuestra vida, nuestra raza, nuestros sueños para que seamos así ahora. Entonces, esta reflexión que intentaba generar antes desde la representación de lo cotidiano, de lo contemporáneo, viene acompañado ahora de la presencia de estas otras reflexiones que se hicieron en tiempo pasado. Eso es. No se trata, de mi parte, de trabajar solo en esa búsqueda, sino de incorporar búsquedas que hicieron otros artistas. El trabajo o la dedicación que tuvieron para generar estas reflexiones, por ejemplo, Calvo de Araújo, hablando de sus pinturas... del descubrimiento del Amazonas y yo, incorporar estas ideas también a mi pintura. Es que siento que hay cosas que no están aún resueltas y que, tal vez, nunca lo estén, y que siempre es bueno regresar a repensar aquello, y lo hago desde el trabajo que ya han hecho otros artistas. No dejarlo como en el pasado, sino como procesos que podemos tomar la posta y podemos seguir intercambiando, más allá de que la muerte nos separe, de alguna forma, creo que la obra, en sí, nos permite seguir dialogando.

M: Muy interesante. Entonces, como que ese pasado informa el presente.

B: Así es. Nos ayuda a comprender muchas cosas. Lo mismo, si vamos a hablar de identidad, igual. Las migraciones, los abusos sobre los indígenas, la caída del mercado, las huidas o fugas en tiempos de matanzas, desde el caucho, pasando por la trata y el terrorismo. Todas estas migraciones hacia lugares como Iquitos, por ejemplo, cómo marcan la sociedad actual, ¿no? Y claro que sí, la identidad de género está muy marcada por todos estos hechos históricos.

M: Claro. Claro, porque no se puede separar género de raza ni de etnia. Todo está conectado y es importante señalar todas estas características. A ver, regresando a “Mediodía”, me surge una pregunta. Mencionabas que era parte también de una serie. No conozco las otras pinturas... ¿Podrías hablar un poquito de las otras pinturas que forman parte de la serie?

B: Hay muchos personajes durmiendo en mis cuadros, muchos, por separado, en diferentes momentos. “Mediodía” no pertenece a una serie de durmientes, precisamente, pero sí lo puedo asociar con otros durmientes, como este, el anterior y otros más. Tengo varios. “Mediodía” pertenecía a una serie que se llamaba “Luz”, que eran pocos cuadros, posiblemente siete, todos muy distintos. Pero era un poco, una reflexión sobre... que planteaba sobre diferentes temas, en diferentes situaciones de la luz.

M: ¡Ah! Ya.

B: Y los títulos tenían que ver con eso. “Mediodía” era esta luz que ardía, había algo que sucedía allí. Había otra pintura... no recuerdo. “Velorio”, que tenía que ver... Era un velorio, en sí, y tenía que ver con luces de vela. Y la luz amarilla y cálida en la muerte. No recuerdo más... Había uno que se llamaba “Aguardiente”, y que era un par de alcohólicos, con todos estos rostros deteriorados por la mala vida, y que toda la luz en la escena, salía de un encendedor, que estaban prendiendo un cigarro. Y así. Había uno que era muy fuerte, que era una luz blanca, blanca, blanca (repite). No sé si viste ese cuadro. Y que lo que tenías era un ataúd chiquito de un bebé al medio. Todo era muy blanco, muy blanco, frío, frío, frío (repite). Y así. O sea, esa serie se llamó “Luz”. Fueron siete cuadros, que había tomado diferentes tipos de luz para hablar de puntos... no sé, cosas de la vida. Lo hice para celebrar el nacimiento de mi hijo. Se lo dediqué a mi hijo que nacía en esas fechas. Y mientras se venía el día del parto, yo iba preparando esta serie extraña, que tenía mucho que ver con la muerte, pero también con la vida. Simple. Y la luz como aquello que daba vida a todo, que hacía que todo, de pronto, exista, que todo lo podamos ver.

M: Claro. También, en muchos de sus cuadros, ya hemos hablado, está la presencia de seres mitológicos, podríamos decir, o seres amazónicos, un poco ahí con el mito, la tradición. ¿Podrías

hablar un poco de estos cuadros y de la relación de la naturaleza, porque también hay mucha naturaleza prevalente, con las personas, con los seres mitológicos, y también con lo contemporáneo? Porque hay estas tres cosas, ¿no?

B: Creo que lo me motiva a hacer estas pinturas, tiene que ver con algunas formas de vida muy particulares en la Amazonía. Uno, el gran vínculo que tenemos con el río, vínculo que se va perdiendo cada vez más, por la contaminación, por el crecimiento de las ciudades, por la misma reacción de la naturaleza, que hace que los ríos cambien de curso, que las aguas cambien sus ciclos. Y, por otra parte, tenía que ver con la sexualidad, con un pensamiento o una educación que tenemos en la Amazonía, que se forma no solo de valores que... te diría, nacionales, valores cívicos, valores religiosos, sino una gran presencia de los valores mitológicos y de una mitología particular que, de algún modo, es bastante promiscua, en el sentido de que se ha mezclado con mitos de todo tipo, desde religiosos hasta occidentales. Tenemos nuestras propias versiones de cada mito occidental, que seguro se ha fusionado con algún mito muy interesante originario de la Amazonía y que ha dado, pues, una mezcla así. Pero, lo que me generaba más sorpresa, me genera más sorpresa ahora es que, más allá de ser... de tener una construcción promiscua estos mitos, como lo he dicho, tienen una construcción zoofílica y hasta pederasta. Creo que hay una gran presencia de esas conductas sexuales en estos mitos. Es un tema que nadie habla y que, desde mi pintura, siempre me ha llamado la atención y he tenido el interés de representar un poco conductas, posturas complejas, difíciles de entender. Hay que verlo desde cierta perspectiva abierta. El bufeo, que tiene relaciones sexuales con los humanos; la runamula, que aparece cuando hay incesto o cuando hay algún cura pecaminoso en el pueblo o, qué se yo, cuando hay adulterio y que, finalmente, es una representación... Es un caballo, una yegua y un hombre. O sea, siempre hay esta representación de estas relaciones zoofílicas y así, otros más. Entonces, esa serie es solo un poco de ese mundo extraño, latente en los mitos, mitos que los usan, finalmente, para educar a la gente.

M: Claro.

B: Entonces, siento que, si bien tenemos una actitud que muchas veces nos ha llevado a ser exotizados, a no ser comprendidos porque, mal que bien, tenemos un carácter distinto en nuestra sexualidad en la Amazonía. No sé si en la misma forma de llevar la sexualidad o de hacerla visible. Entonces... se me fue la idea, lo que quería decir sobre esto. Entonces, toda esta serie de pinturas tienen que ver con mi sorpresa, mi asombro y mi, aún irresuelto, misterio que despierta estos mitos en mí.

M: Claro. Y es, una vez más, también trabajando con el archivo, pero este archivo grande de las tradiciones y los mitos que, como tú dices, están quizás mezclados, infectados... No infectados, sino están... no son puros, en el sentido de que se unen con diferentes culturas que pesan y crean y llegan a esta...

B: Demasiado, sí.

M: Claro. Y llegan a esas interpretaciones visuales... El uso de los colores en esta serie, quizás...

B: Los fucsias.

M: Ajá.

B: Están presentes, ¿no?

M: Ajá. Va también, entonces, con estas ilusiones o con estos mitos.

B: Sí. Hay algo particular también en estos cuadros, que se ha repetido creo que solo en “Chauchero”, que es un poco distinto a estos, pero hay una presencia fuerte del círculo, del óvalo, como formato. Porque tiene que ver con una realidad, que va más allá de la formalidad del esquema, del orden de la realidad. Entonces, toma estas formas, como si fuera un sueño donde no hay esquinas, sino todo es más... Sí, hay varios cuadritos así. Incluso, tengo un video que se llama “Bufeo”, no sé si lo viste...

M: No, no.

B: Búscalos en internet porque la página “Micromuseo” lo ha colgado. Entonces, busca “Bufeo”, “Bendayan”, “Micromuseo” y yo creo que va a aparecer en el buscador... Y que es un cortometraje de ficción que hago, un poco sobre este tema de la zoofilia, del incesto. Nadie lo ve así, pero te lo estoy diciendo, para mí nace de esa idea, de ese lado de nuestra cultura, que es más extrema y distinta a todo, y que rompe totalmente parámetros, para bien o para mal, de lo que ha sido la cultura occidental que se nos ha impuesto.

M: Y por eso mismo, no tan representado, no tan visto... como que, el hecho de que sean temas tan fuertes, quizás, lo restringe un poco de los accesos, todo eso.

B: Sí.

M: Es interesante.

B: Ese video tiene también formato así... es ovalado, no es rectangular.

M: ¿Ah, sí? Mira, hay tantos detalles, que uno ni se da cuenta en general.

B: Sí. No... y además, mucha gente no cree que todo esto es parte de una construcción. Piensan que soy un charapa fiestero, que pinta lo que encuentra ahí nomás...

M: Desconocen todo el proceso.

B: Sí, hay todo un proceso de trabajo, hay un trabajo colectivo y gente detrás, y producción de amigos que participan. O sea, hay un montón de cosas.

M: ¡Muy interesante! Quizás, una última pregunta y muchísimas gracias. Tu labor como agente cultural, porque están tus obras, eres reconocido, pero también tienes una labor muy fuerte en traer la cultura amazónica a Lima. Por eso, un poco en la periferia, quizás, porque no se reconoce, no se habla mucho. Pero tú te has encargado de ser, quizás, ese puente entre el arte que se está produciendo y traerlo a ámbitos como el limeño. ¿Puedes hablar un poco de esta labor? ¿Lo consideras como una labor o cómo ves este...?

B: Surge como mi obra artística: por puro impulso, sin entender bien por qué. Surgió así. Empecé a organizar las primeras exposiciones por una fascinación que tenía por ciertos trabajos que a la gente no le gustaba, entonces me entraban esas ganas de que todo el mundo lo vea y que, en algún momento, la gente empiece a sentir lo mismo que yo al verlos. Por puro impulso comienza y luego, no sé si tengo un objetivo a largo plazo... Nunca lo tuve, creo. Simplemente, después de todo este impulso, más bien empecé a generar estrategias para tratar de crear una idea de lo amplio que puede ser el arte amazónico. Ahora creo que la Amazonía, en sí, tiene mucha medicina en su esencia, en su forma de existir, en su existencia misma. Medicina para una humanidad que ha “avanzado” hacia una vida de confort que, a la vez, ha puesto, como todos sabemos, en un riesgo de muerte al planeta, convirtiéndonos finalmente en la especie más destructiva, nociva... en el peor virus que tiene el planeta. Y yo creo que la Amazonía tiene, en su naturaleza y en su cultura, en sus saberes, ese poder de revertir esa “evolución”. Y me he dado cuenta que, sin querer, lo que está pasando, a través del arte amazónico, es que se está también intentando revertir un desarrollo ciego, un avance ciego que ha tenido también el arte. Eso me motiva a hacer con el arte amazónico, proyectos que no se agoten en el simple hecho de que se reconozca el arte amazónico, sino de que realmente venga con toda esta carga de información que, cada vez, creo que me lo he llevado, me lo he tomado más en serio. Por ejemplo, para la próxima semana, estoy organizando este ciclo de conferencias y de cine, solo en torno al kené, que es el diseño shipibo.

M: Sí, claro.

B: Y porque creo que una línea artística con tanta información detrás, merece un espacio especializado de discusión, de análisis. Y que no solo se trata, pues, de que... bueno, hay un artista amazónico que se reconoce, que es conocido, que va a museos y viene otro, y lo mismo. No. Se

trata de que realmente sepamos todo lo positivo y toda esta cosa nueva y esta nueva forma de entender el arte, hay formas distintas de entender el arte desde el pensamiento amazónico, que podría abrir puertas en el pensamiento occidental, en el pensamiento universal del arte. Y es por eso que estoy en ello. Si te digo por qué estoy en ello, porque creo que puede abrir mentes. Por eso estoy. Y seguramente, me retiraré pronto. Siempre digo... cada año digo: “esta es la última vez, el último año que hago una curaduría... y van... no sé... 50, 60, 70... no sé. Estos proyectos y libros y cosas así, pero siempre quiero retirarme para dedicarme a mi pintura, que siempre la siento como el hijito abandonado que tengo. El hijo que, claramente, ya me mira resentido, dolido, pero siempre, siempre va a haber algo fascinante, alucinante, que uno quiere que todos los demás también conozcan, ¿no?

M: Es muy poética esta imagen del arte amazónico como medicina, con la capacidad de hacer entender o compartir conocimiento con otros... Es muy linda esa imagen... ¡Ya! Creo que...

B: Gracias.

M: ¡A ti! Muchísimas gracias, esta conversacion me ayudó a entender mucho más tu trabajo, me acercó a tus obras y me ayuda a comprender la importantísima labor del arte amazónico en el Perú.

Entrevista a Jesús Álvarez

M: Gracias por hacer tiempo, por recibirme.

J: ¡No! ¡A ti!

M: He estado siguiendo tu trabajo por un tiempito y me parece muy interesante.

J: ¡Ah! ¡Qué bacán!

M: En tus obras, me interesa mucho la conexión que haces con la ecología...mencionaste “ecofeminista” y no sé cuál término prefieras si “queer”, “marica” o “¿cuir?”.

J: Sí, bueno... “queer” es muy universal, de Gringolandia, pero “marica” es como más sudaca. Sí, claro.

M: Entonces, no sé si quisieras como hablar un poquito acerca de tu trabajo...

J: Sí, claro. Mira... al inicio era como una disputa entre mi cuerpo y las instituciones porque ser homosexual en una cultura postcolonial...

M: Claro.

J: Y las plásticas como que me quedaron un poco cortas y empecé a hacer performance o artes vivas. Y me di cuenta que los ritos eran validados, generalmente, por instituciones hegemónicas.

M: Claro.

J: Entonces las artes vivas eran esa posibilidad de reescribir desde el rito, desde la acción, todo eso. Entonces, en mi inicio fue como... no denunciar, sino renunciar a todos los ritos judeocristianos: el matrimonio, hice una apostasía también, que fue para renunciar a los dogmas de fe.

M: ¿Ah, sí?

J: Sí, sí. Una acción. Y, generalmente, usaba las fechas simbólicas. Por ejemplo, el 14 de febrero, creo que es el día del amor romántico. Entonces, ese día, con una amiga feminista, decidimos travestirnos en la calle, con objetos de nuestros abuelos para justamente reescribir toda esa historia que había escrita, que estaba escrita sobre el cuerpo, nuestras cuerpas y todo eso. Y, a posterior, fue que me di cuenta que esta renuncia, un poco era como una renuncia a la tradición, a toda la tradición que había recibido.

M: Claro.

J: Y me di cuenta que había tradiciones que sí había que salvaguardar, por ejemplo... Arequipa, el imaginario loncco está muy vinculado al campo, al respeto... esa conexión con la naturaleza, al respeto a la naturaleza.

M: ¿Me puedes hablar de lo loncco?

J: El loncco es el chacarero o campesino arequipeño.

M: Comprendo.

J: ¿Sí? Y es como ese prototipo de masculinidad machista, que está inscrita... no sé si inscrita, pero está manifiesta en los ritos también, tipo... corrida de toros, tipo... todas las tradiciones de Arequipa. Entonces, yo hice... homosexualicé o monetiqué todos esos símbolos, y justo mi papá... conversando con él, me habló de “chocollo”, que era la forma en que los lonccos llamaban a los homosexuales.

M: ¿Chocollo?

J: Chocollo, sí. Y es un término aymara, que era “perro de orejas paradas”. Algo así como “cobarde”, una suerte de “cobarde”. Entonces, yo dije: “Bueno... ¡Ay! ¡Qué bacán!” Es que... generalmente, uno piensa en lo LGTB dentro del imaginario para cogerse pero, muchas veces, es una narrativa muy nórdica, pues, muy occidental nórdica. Entonces, “chocollo” me pareció una posibilidad de como pensar ser homosexual desde este territorio. Y fue a partir de eso que empecé a reescribir desde diferentes medios, y lo loncco. Por ahí encontré alguna poesía loncca, donde hablan de “chocollo”, por ejemplo, nombran a los chocollos. Los abocan como si fueran parte muchas veces de la iglesia... que están en la iglesia. Los chocollos como que son parte de la tradición, pero siempre lo subalterno, siempre lo marginal... Luego, empecé a hacer como un trabajo también con los archivos de mi madre porque dije: “Bueno, siempre se piensa en lo masculino”. Siempre es muy androcéntrico, patriarcal, todo esto. Entonces, empecé a trabajar con manteles de picantería, o sea, como buscar archivos de lo femenino en Arequipa. Y, además, que creo que también nos marca a los homosexuales porque siempre hay una conexión más fuerte con lo femenino. Entonces, sí, eso fue... Luego, bueno... una imagen como que a mí me gustó mucho, que... bueno... como una síntesis un poco de todo esto, fue una felación que le hice a la torre de la Catedral o una simulación de una felación. Y de ahí, me travestí en un loncco, que quizás, bueno, mejor te lo enseño...

M: Sí, sí. Sería muy interesante. Porque ¿tienes estos videos en la red, o sea, en YouTube o dónde están porque no...?

J: Lo bajé en YouTube, pero luego lo... A ver, te lo paso mejor por acá... ¡Ah! Bueno... Esto fue lo inicial, que se me censuró en una galería, que me puse en un lugar alto de la Catedral para hacer una suerte de felación. Estoy devorándome la torre. Y este fue un video que también sugiere un poco el erotismo en la simbología arequipeña. Entonces, es un chocollo como haciendo una felación a la vista, es como así Y estas florcitas son los tecsaos, que son flores también nativas de ...

M: ¿Cómo se llaman?

J: Tecsaos. Es la flor local de Arequipa... Esto también es un calzoncillo con el Señor de los Milagros...

M: Entonces fue censurado.

J: Sí, sí. De hecho, dos... casi todos los trabajos que he hecho los han censurado acá o en la calle Lima también, en el Centro Cultural España.

M: ¿Ah, sí?

J: Con la Javi hicimos una muestra, “Yma Súmac y el travestismo”...

M: ¡Ay! ¡Verdad! Eso fue... ¿Qué? Hace unos meses nomás fue, ¿no?

J: Sí, claro, claro. Y, nada, pues, es como... bueno, por un lado, parecía una suerte de medalla porque es como que algo está molestando, como haciendo ruido y, por otro lado, también cansa. O sea, es como que el esfuerzo de trabajar y de esas cosas... como que los espacios no quieren saber nada de esto.

M: ¿Y se censuró por protesta de la gente o por qué... o sea, no sé muy bien, pero yo creo que al presentar una propuesta en espacios públicos se tiene que aprobar de antemano el proyecto...

J: Sí. Era una creación colectiva, que un curador, dos curadores, la armaron, Diana Arab y Jorge Valverde, y eran como cuatro meses de trabajo, donde empezamos a... fue por Zoom. Y sí se aprobó inicialmente pero, posteriormente, fue la coyuntura de las elecciones electorales, y el travestismo de la Tupac de Javi, me parece que fue lo que más incomodó porque estaba en un panel en la calle, y justo era el momento que Pedro Castillo entraba al poder, entonces pareciera... Bueno, el director del Centro Cultural dijo como que había no sé si amenazas, pero como que era algo muy ofensivo para el imaginario indígena, travestir un símbolo tan fuerte como Tupac Amaru. O sea, feminizarlo. Entonces, ahí se generó todo un debate y ya, bueno, se hizo un manifiesto del colectivo, diciendo que cómo era posible que feminizar a un hombre, era una ofensa. Y ya. Pero,

el Centro Cultural como que prefirió defender, digamos, no sé... esa suerte de amenaza que hubo, frente a la libertad de expresión de los artistas. Entonces, sí. Eso fue lo que pasó.

M: Ya. Claro. Y eso es como tú dices, es una marca también de que hay algo que se está haciendo bien, el incomodar, el que la gente proteste. Estas situaciones remarcan que hay cosas, hay costumbres que no se pueden tocar. Sin embargo, al momento de hacerlo, causan esta incomodidad, que resulta extraño, lo que provoca. Y esta mancha, especialmente hablando de símbolos nacionales o tradiciones, es lo que... creo que lo que más fastidia a la gente.

J: Claro, claro. Iconoclasta. Muy iconoclasta, claro. Pero, sí. En el fondo, era un poco la intención, como que... romper con esta sacralidad.

M: Sí.

J: Intocable. Entonces, es eso.

M: ¿Y eso fue, en relación al performance que hiciste con la torre de la Catedral?

J: Eso fue en Arequipa, en la Alianza Francesa. Fue un videoarte, que travestí la bandera de Arequipa.

M: ¿Ah, sí?

J: O sea, es un vestido de quinceañera. Le puse huevitos. Eroticé, homoeroticé también los símbolos de los leones. Porque era muy militar todo eso, muy colonial, muy militar. O sea, hombre que tiene que matar a otro y entonces, yo hice como, más bien, un vínculo como erótico en vez de violencia. Y luego, el videoarte, que me subo y hago una suerte de felación y eso también, claro, le pareció... Hubo quejas de la gente que visitó la galería. Y ya, pues, censuraron la muestra.

M: ¿Y esto en qué año fue?

J: 2008, sí, sí. Claro. Y, hace poco, también tuvimos un festival travesti financiado por el Ministerio de Cultura.

M: ¿Ah, sí?

J: Sí, sí. Acá en Arequipa. Se llamaba “Loxoro”. Y loxoro es el dialecto que usan las trabajadoras sexuales trans en Lima para poder defenderse frente a la agresión social porque, generalmente, las mujeres trans siempre están como... La mujer en sí, de por sí, ya es como difícil, pareciera, pero bueno, esta es una forma de defenderse frente a la agresión de donde viven. Son trabajadoras sexuales trans, y decidimos hacer un festival que sea una plataforma para que exploren desde su sensibilidad, desde sus experiencias, sus imaginarios. Esto no fue censurado.

M: Pero, es interesante, que haya sido financiado con dinero del gobierno... Y, después, se censuran en entidades privadas propuestas de este tipo también, como lo que te pasó a ti.

J: Claro, claro. O sea, últimamente, pareciera que es un poco más permisible. Hay más protagonismo de mujeres feministas en el Estado y pareciera que eso ya está como que evolucionando un poquito.

M: Ojalá que sí.

J: Al menos, por el tema del loxoro, era como una sorpresa. Era como que... que el Estado avale eso era como “Wow”.

M: ¡Sí! Claro, claro. Lo que yo estoy trabajando específicamente son representaciones de la masculinidad en las artes visuales y en el performance, que se alejan de estos roles tradicionales de masculinidad. Espero, bueno. Con el trabajo de Javi, lo que estoy trabajando es un poco el papel histórico del hombre y el héroe de la patria, y cómo hace pensar esas nuevas relaciones que uno puede tener con estas figuras de los héroes, que no necesariamente sean de violencia o de honor o de valentía, que pueden simbolizar otras cosas. Y yo creo que Javi hace un gran trabajo con eso.

J: Claro.

M: Después trabajo con Cristian Bendoyán, la figura del hombre, pero desde lo sensual y el homoerotismo, especialmente, con el hombre de la selva. Y me enfoco en sus cuadros, donde aparecen figuras de hombres descansando o, simplemente, como disfrutando. Y entonces ahí, lo que veo es un poco es estas figuras de hombre que no necesariamente siguen esas normas, que equivalen a hombre, trabajo, producción, labor, proveedor. Entonces, es este darte el espacio que, yo creo que también Bendayan hace muy bien, el de abrir estos espacios para que también, a través de sus imágenes, los hombres puedan disfrutar de otros placeres, que no necesariamente van ligados a esto del capitalismo, no seguir estas reglas. Y con lo tuyo, me interesó muchísimo esta relación con la tradición, especialmente, la imagen del hombre arequipeño. Es esta imagen, creo que todos los peruanos tienen, de un hombre como macho, trabajador, muy apegado a las tradiciones. Y eso es lo que me interesó, estas lecturas que tú haces donde se ven cómo... aparte de que se ve el deseo, que se ve que se relaciona con esto, como que lo relacionas mucho con imágenes propias acá, como el trabajo que hiciste con la imagen del Misti, esa que me diste. También, me acuerdo que vi una que tenías de las caras de las wawas.

J: ¡Ah, sí! Sí.

M: No sé si me quieras hablar un poquito de eso, porque lo vi y me encantó tanto. Pero me gustaría tener tu lectura también de ese trabajo.

J: Bueno, fue porque creo que esta dicotomía entre adulto y niño también como que se borra... O sea, siento que lo marica es como una suerte de abolición de esta dualidad porque siento que estamos habitados por todo: por la infancia, por la adultez, por lo femenino, por lo masculino, entonces dije: “Bueno, la infancia como que te marca, ¿no?”. O sea, es una etapa súper bonita, y como que estaba haciendo una especie de mapeo de elementos de la infancia en Arequipa. Entonces, me encontré con la T’anta wawa, que son estos bizcochitos que se comen, y acá en Arequipa, los niños les dicen “coritos”.

M: ¿Coritos?

J: Coritos, sí.

M: ¡Ah! No sabía.

J: Entonces, estaba repensando la infancia de las identidades no binarias, de las personas de la diversidad sexual. Entonces, en algún momento, escribí un pequeño artículo sobre los qorites, o sea, los niños de la diversidad sexual que han nacido en este territorio, y cómo podría hacer uso de esos elementos para reescribir un poco la infancia. Porque siento que la infancia es una edad donde hay esa tensión entre la heterosexualidad obligatoria, la masculinidad hegemónica y todo eso. Entonces, sí, creo que fue una suerte de ejercicio. Es una suerte de instalación, de lo que recuerdo en eso, con ramas secas, también hice como “X, X, Y”, un poco para hablar de las identidades no binarias.

M: ¿Y las ramitas secas?

J: Las ramitas secas fue por... no fue tan pensado. Fue más...

M: Porque estéticamente queda tan bonito tu trabajo. Lo vi y me quedé como “¡Qué lindo!”. Y por eso quería saber un poco más de toda esta serie...

J: Claro. Nunca he hablado sobre eso, es curioso.

M: ¿No?

J: Pero, es tan bacán porque es como que cuando te das cuenta que en lo que vas haciendo, el inconsciente aflora.

M: Claro.

J: Sí, sí.

M: Y el hecho que las ramitas, o sea, de lo que yo me acuerdo, obviamente, tú sabes tu trabajo, pero de lo que salían de la boca... Me puse a pensar que... ¿Por qué el hecho que salga de la boca y estas caritas que, a la vez, es parte de la tradición, obviamente, no? Pero también, es esta relación con lo infantil, el goce y la naturaleza con las ramitas secas... No sé, me gustó mucho.

J: Quizás también, siento que hay movimientos ecologistas muy fuertes que, justamente, se están cocinando este paradigma cataclista que dices, entonces, quizás, podría ir por ahí también.

M: Ya.

J: O sea, en el sentido de la conexión con la naturaleza, el respeto a la naturaleza. Porque esta lógica heterocapitalista de producir y reproducir, muchas veces, atenta contra este equilibrio ambiental. Entonces pareciera, quizás, que pueda ser algo de eso, de cómo conectar a los niños, a los niños con la naturaleza, el respeto a la naturaleza. Podría ser. Y quizás las ramitas secas, bueno, podrían sugerir algo del tema de la crisis porque son secas, no son ramas con vida, son ramas secas. Sí, sí.

M: Porque, al verlas, pensé en eso. No sé, te digo. Estéticamente, me pareció muy, muy interesante al ver las imágenes.

J: ¡Ay! ¡Qué chévere!

M: Y veo que trabajas también mucho con la imagen del Misti. He visto en diferentes obras la incorporación del volcán tan emblemático de la ciudad... ¿Me quieres hablar un poquito de eso?

J: Sí, porque... es que si tú te das un paseo, casi todo es muy fálico y, generalmente, es un fálico de ejercicio de poder. Y yo quería como que sacarle la vuelta a esa relación de poder que hay entre... O sea, lo que está exterior a nosotros, no es ajeno un poco a nuestro paradigma.

M: Claro.

J: No es casualidad que la Catedral tenga esa forma fálica. Es una forma de decir “lo masculino, acá es lo predominante”. E incluso, también, el Misti. Si tú ves las postales, todo el imaginario arequipeño, es un culto a lo fálico, falocéntrico, diríamos. Y yo decía: “Pero bueno... ¿Y qué hay de las sensibilidades marica?” ¿Cómo lo relacionamos con lo fálico? Y bueno, pues, el deseo homosexual está ahí reprimido. O sea, quizás también, hay mucho homoerotismo encubierto detrás de ese culto a lo fálico. Porque, generalmente, es la mujer la que desea el falo, bueno, heterosexual, en el porno tradicional, y todo eso. Pero bueno... ¿Qué hay de nosotros también? Entonces, bueno, esta felación a la torre fue eso. O sea, como una suerte de hacerle un sexo oral a la torre o como también, al mismo tiempo, abocar que te lo estás engullendo, o sea, que lo estás comiendo.

M: ¿Pero engullendo en un acto como de borrarlo o en un acto de devorarlo?

J: Borrarlo...podría ser, ¿no? O sea, creo que eso es como un dispositivo para que cada quien lo interprete a su manera, pero yo sentí como que esa doble... es una dialéctica entre placer y también, el tema de que hay algo ahí que no está funcionando. Entonces...

M: Eso es muy interesante, esta relación entre placer, el erotismo que se puede encontrar en estas diferentes cosas y ese acto de, como dices, de que no funciona, o sea, o no sigue lo que tú quisieras. Por lo tanto, es una forma de cambiarlo o de mirarlo de otra manera.

J: Transformarlo. Claro, claro. Sí. Y lo último fue, bueno, esta acción de este chocollo, que... bueno, es una suerte de ilustración de este video... Dije: “¿Cómo hacerlo un poco más amigable?”. Porque, de por sí, la imagen de este videoarte de mí, haciendo ese gesto o metiéndome la Catedral por el ano, también.

M: ¡Ah! ¡Eso es interesante! No había visto ese video.

J: ¡Sí! Te lo paso también, te lo paso.

M: ¡Ya!

J: Como una reivindicación del ano porque, generalmente, al hombre se le niega el placer anal y es el falo su goce, de ahí viene el goce. Entonces, sí. O sea, creo que un poco “Chocollo” va por ahí. O sea, como una suerte de visibilizar el campesino homosexual y, sobre todo en esta coyuntura también. Yo dije, bueno... En esta elección de Pedro Castillo era como que clave, por eso, esa suerte de rondero macho que está ahí también. Pero qué hay del rondero homosexual, qué hay de estas nuevas maculinidades que se necesitan también para los campesinos, las campesinas.

M: Sin necesidad de negar la tradición o ser parte de este espacio cultural que se da. O sea, simplemente, reconocer ese tipo de sensibilidades.

J: Claro.

M: Y eso creo que es interesante, ¿no? Este acto de no negarlo, sino aceptarlo como parte de uno.

J: Claro. Y me haces pensar también un poco el tema de la gente que se exilia por esta represión. Muchas veces tiene que negar su tradición porque su tradición no la niega.

M: Claro.

J: Entonces, me parece importante intersectar esta diversidad cultural con esta diversidad sexual. Porque justo vi un artículo que muchos LGTB tienen que migrar para poder vivir plenamente su sexualidad, su diversidad.

M: Claro, tiene sentido.

J: Pero, muchas veces, borran... Me acuerdo una drag, por ejemplo, que me dijo: “Pucha, yo prefiero reconocermé más norteamericana... Porque acá el travestismo, en Perú, en América Latina, no se habla de la diversidad sexual dentro de las culturas originarias.

M: Claro.

J: Y hay un trabajo muy interesante de esto, de las *quariwarmi*. No sé si escuchaste alguna vez.

M: ¿De quién?

J: Esto es de Polilla. En realidad, es un artículo de Orwell... Michael ¿Cómo se llama? Es un norteamericano, que escribió “Sodomitas en los Andes”.

M: ¡Ah! Ya. Michael Horswell.

J: Sí, y él hace una revisión histórica de las sexualidades diversas en América Latina. Y encuentra las quariwarmis, que son como sacerdotisas, que están habitadas por lo masculino y lo femenino. Y, a partir de eso, el colectivo “No tengo miedo” en Lima y Polilla, que es una historiadora, han empezado a cogerse de este símbolo para empezar a anunciarse como indígena y travesti. O homosexual. Y creo que hay una suerte también, bueno, sé que en Estados Unidos se habla de los dos espíritus, ¿no? Entonces, creo que este abanico de las identidades, de las diversidades, está como... Esta importancia de empezar a intersectar nuestras realidades también. Porque, generalmente, cuando uno se piensa, generalmente piensa en la hegemonía.

M: Claro.

J: Pero hay un montón de diversidades: del campo, migración, racialización. Entonces, creo que se están dando: quariwarmi, chocollos, por qué no, es como una posibilidad de identificarse y defender un poco esto que nos habita, nuestras historias personales.

M: Claro. Parte de la herencia del lugar, del espacio familiar también, la tradición que lleva con todo esto. Es muy interesante.

J: Sí, sí.

M: Tengo unas preguntas preparadas que, si no te importa, te las voy a hacer. Como te digo, más que nada, estoy viéndolo esto desde masculinidades, cómo pensar o habitar diversas masculinidades, que rechacen un poco esto de la masculinidad hegemónica, heterosexual, patriarcal. A ver, la primera es para ti: ¿Qué caracteriza y define lo masculino desde el imaginario nacional peruano? ¿Cómo tú ves esto de las masculinidades, en general, cómo se trataría? Y, dentro de esta idea... ¿Cómo se construye la identidad masculina peruana y qué elementos culturales la conforman?

J: Bueno, un poco rastreando el imaginario del colegio, generalmente, esta suerte de heroicidad, de esos personajes heroicos, que siempre se piensan desde una lógica heterosexual, del dominio hacia el otro... No por nada, en el Bicentenario, pues, el personaje es Miguel Grau. En el colegio hay como... las láminas del colegio, no sé, me hace pensar un poco en todos estos ídolos de la masculinidad peruana, y casi todos ellos están muy vinculados o a lo religioso o a lo militar.

M: Claro.

J: Entonces, bueno, hay una suerte de desidentificación o de contraidentificación, no sé cómo llamarlo, por parte de aquellos que no habitamos esa identidad. Y, bueno, quizás un poco esto, de la necesidad de construir nuevas identidades, nuevos referentes. O, de pronto, también, visibilizar la diversidad dentro de la historia nacional.

M: Claro.

J: Porque, generalmente, siempre se los piensa como heterosexuales.

M: Sí, un poco como dices, con la imagen o el referente chocollo, se logra eso... lo cual, me parece muy interesante. Esta es una palabra utilizada como forma de insulto o simplemente se utilizaba como referente nada más para hablar de ese tipo de personas.

J: Justo, lo queer es un insulto y que, posteriormente, reivindicado, revalorizado. Y chocollo, sí, también es un insulto. Y lo que me parece también muy bacán, y que lo aprendí de Javi, fue esta suerte de antropocentrismo también porque, generalmente, el animal está posicionado por debajo del humano y, generalmente, los insultos están vinculados al animal: maricón, bueno... chivo, cabro, bueno... en este caso, perra en la mujer y chocollo es perro de orejas paradas. Entonces, esta animalización para quitarte esa humanidad. Pero, al mismo tiempo, como esa posibilidad también de habitar lo animal porque eso también es parte de nosotros. Entonces, siento un poco eso. O sea, que es interesante también, a nivel simbólico, pensarse como... siento que también hay movidas como transhumanas, que se están pensando entre esta lógica más de... no tendría esta jerarquía, así como existe entre hombre y mujer, heterosexual y homosexual, también entre humano y animal. O sea, como que... una suerte de nuevo Contrato Social, nuevo pacto con esa otredad para relaciones más igualitarias y menos violentas. Entonces, eso me gustó de chocollo.

M: Claro, todas las posibilidades de conexión que van más allá de lo humano que abre. Y, regresando al archivo, en sí, la palabra chocollo... ¿Dónde es que la encontraste? ¿Qué referentes tienes a esa palabra?

J: Hay un historiador en Arequipa, que se llama Juan Carpio Muñoz, que tiene un diccionario de arequipeñismos.

M: ¡Ah! Vi tu post. Te he estado siguiendo, stalkeando.

J: ¡Ah! ¡Qué lindo que me hayas stalkeado! (Risas). Y bueno, él recopila una serie de términos que usan en Arequipa y, entre ellos, está chocollo, chuchumeca. Generalmente, a mí me gustaban los insultos porque los insultos son como lo no aceptado. Y por qué no es aceptado. Y también hay acá un pasaporte porque Arequipa es muy regionalista, muy chauvinista y... muy acomplejado, muy acomplejado (repite). Entonces, ha sacado un pasaporte, donde ahí dice... Te lo enseño, mejor.

M: ¿Esto es reciente?

J: ¡Es antiguo!

M: Ah, ¿sí?

J: ¡Sí! O sea, bueno, no sé cuánto tiempo tendrá el pasaporte, pero, en Arequipa, a los turistas les dan este pasaporte. Y es, o sea, claro, simbólico. Y, justo también, hice como una recopilación de...

M: Este diccionario que me estabas comentando... ¿De qué año es?

J: No sé el año, pero podría buscarlo en Google. [revisando imágenes en la computadora] Bueno, también este es un travestismo con las mariquitas. En el colegio, yo jugaba con mariquitas y, generalmente, pues, en mi familia, en el archivo familiar no hay presencia travesti. Entonces, mi forma como de que... empezar a jugar con los roles de género, fue hacer un video, donde yo travisto con las mariquitas, mis archivos familiares. O sea, a mis abuelos paternos, maternos...

M: ¿Todos arequipeños?

J: Sí. Y sobre lo de...[viendo otra imagen en la computadora] Bueno, acá sale también... le puse un condón a la Virgen María...

M: ¡Ah! ¡Eso no lo había visto!

J: Sí. Es un video donde le pongo un preservativo porque como que... conectar con el movimiento feminista, me hizo dar cuenta de este fuerte poder simbólico que tiene la Virgen en la construcción de la feminidad.

M: Claro.

J: Y justo también estaba... Ahora que me haces pensar, sería interesante poner a la Virgen de Chapi, que es la Virgen propia de Arequipa, el preservativo, ¿no?

M: Ajá.

J: Como una forma de... este tema de los derechos y deberes reproductivos de la mujer, claro.

M: Se me hace muy interesante esta figura de la Virgen de Chapi porque ya la conocía. La familia de mi padre es arequipeña, o sea, todos devotos de la Virgen de Chapi, pero nunca me había puesto a ver, en sí, la figura de la Virgen de Chapi, con su sombrero, y la forma en que está vestida como, también, muy tradicional. Entonces, es esta conexión entre la religión, la tradición, y este amarre entre estas dos cosas. Las vírgenes, todas las variedades de vírgenes que hay, y las formas en que se representa, dependiendo de la localidad, del espacio, es muy llamativo.

J: Claro.

M: Se me hace muy interesante.

J: Sí, sí. Y es que hay mucha presencia también de lo cultural... o sea, no habría que perderla.

M: Claro.

J: O sea, porque en México, me he dado cuenta de que, he visto mucha reconciliación o intersección entre la religiosidad y las diferencias, cosa que, a veces, bueno... En mi caso, no me pasaba porque era como que ya había un conflicto, pero me dije... Cuando fui al museo de la Catedral, vi los vestidos de los sacerdotes, de los Cardenales, dije: “Esto es muy travesti”. Entonces como que... “Ok. Acá hay mucha presencia femenina y homosexual”. Definitivamente, si no que, por alguna razón, lo han silenciado.

M: No, pero es interesante. Tienes razón. Los trajes son ostentosos, los bordados de las vírgenes elaborados y también estos vestidos que les ponen a los niños Jesús, pueden ser muy intrincados.

J: Muy afeminados.

M: ¡Sí, también! Claro. Las mismas imágenes, hasta de los mismos Jesucristos, que están también en diferentes lugares, muchos muy afeminados. Otros súper blanqueados. Es como muy representativo también de los espacios.

J: Y en México he visto a varios artistas que están haciendo un trabajo bien bacán de eso.

M: ¿Sí? ¿Cómo quiénes?

J: Fabián Cháirez.

M: ¡Ah! Ya. Claro, sí. Con todas estas imágenes.

J: Muy potente.

M: ¡Sí! ¿No? Hay una también en Guanajuato... Tuxamee creo que es... ¿Cómo se llama? No me acuerdo el nombre, en sí, Irving algo, que también hace figuras de las vírgenes y tiene trabajos

muy interesantes con las imágenes de mujeres andinas bolivianas, que también trabaja... O sea, no sé ahí cuál es la conexión con Bolivia, pero trabaja figuras muy interesantes...

J: ¡Ah! ¡Sí, la he visto! Pero es como muy híbrido.

M: ¡Sí!

J: Es medio monstruoso.

M: ¡Sí! Eso es lo que me gusta, este no entender muy bien lo que estás viendo, pero reconocer como diferentes figuras dentro de este conglomerado de imágenes que tiene, me encanta.

J: Claro. En Yma Súmac, lo drag, como que esa era la posibilidad de cogerse de elementos propios de la diversidad cultural para hacer un nuevo travestismo, monstruoso también, que escape a lo humano.

M: ¡Claro!

J: A veces es como muy normativa. Sí. Por ahí, hice una sesión de fotos...también, sobre el héroe...

M: ¡Ah! Sí, sí, vi.

J: Les puse pelucas.

M: ¿Es la misma estatua? ¿O son diferentes?

J: No, son diferentes próceres. Y bueno, traté de jugar con esta simbología también del tema de la bandera LGTB, con los colores. Pero, al mismo tiempo, la bandera del Tawantinsuyu porque, curiosamente, se parecen. Solamente por color. Pero bueno, es algo... No me gustó tanto la materialidad de la peluca porque es muy sintética, pero como que dije: “Bueno, hay que intervenir también esta...”

M: ¿Todas son imágenes de aquí, de Arequipa?

J: Ajá. Pero son héroes de la Guerra del Pacífico.

M: Ok.

J: Luego, también, hubo un proyecto de Lacuts, en Santiago, que era visibilizar a partir de escribir sobre los billetes a los homosexuales. Bueno, sobre todo a Gabriela Mistral en Chile. Entonces, bueno... también me haces pensar sobre estos héroes, estos referentes de masculinidad tradicional y bueno, curiosamente, en los billetes de Perú, tanto Raúl Porras Barrechea como... este de acá es... Bueno, son dos personajes peruanos que son homosexuales, pero que no se habla. El billete de 20 soles está Raúl Porras Barrechea y en el de 50, Abraham Valdelomar, me parece que es. Y eso lo hizo un escritor arequipeño, que es Oswaldo Reynoso, que él invita a todo homofóbico a

que destruya los billetes de 50 y de 20 soles, que son los homosexuales más ilustres del país. Entonces, bueno, este ejercicio era como empezar a coger billetes y escribirles “chocollo” o “maricón” en el frente, como una forma de... O tú das el billete, pues, va a llegar.

M: Claro. Y después de escribir en esos billetes... ¿Los hiciste circular?

J: Sí. Pero, bueno... Se lo di a un amigo, pero no sé si habrá llegado a circular porque no sé si lo acepten... Pero la idea era...

M: Claro. Y eso es interesante también, el no aceptar porque ya está marcado.

J: Exacto. Y sobre el diccionario... Ah, bueno. Acá también, en las postales empecé a colocar este personaje, el chocollo. Luego, también, el chocollo que se está devorando la torre de la iglesia, me pareció como un símbolo interesante para homoerotizar el imaginario loncco y, al mismo tiempo, hacer como esta suerte de lo ecológico frente a lo religioso. O sea, más campo, menos templo.

M: ¡Ah! Me gusta esa frase. Veo que también pusiste las flores... ¿Cómo dijiste que se llamaban?

J: El tecsao, que es una flor de Arequipa.

M: Me acuerdo que tienes uno que es también con el trago, el anís najar, que tiene esa imagen.

J: ¡Ah! Sí.

M: ¿Me quieres hablar un poquito de eso?

J: Sí. Era como empezar a reescribir símbolos propios locales y visibilizar que tienen una fuerte carga erótica también. Entonces, el anís najar es como muy de acá, de Arequipa. En algún momento, toqué mucho del BDSM también. Entonces, lo puse en un arnés, como arte objeto, como símbolo también de la homoeroticidad dentro de Arequipa. De hecho, siento que es como que recién estoy en este proceso de empezar a cogerme de estos elementos que estuve cogiendo y explorando, porque hay que tener tiempo, espacios.

M: Claro, claro.

J: Y como que espacios acá, bueno, nunca busqué en otros lados, pero espacios acá es bien difícil.

M: Seguro.

J: Hay que darle tiempo y todo eso.

M: Y especialmente porque son símbolos locales, como el anís najar, las picanterías, el sillar.. Y yo me imagino, al verlo, erotizado de esa forma, proyectado de esta forma, creo que puede tener mucha resistencia en algunos sectores.

J: Sí, claro.

M: Como... Igual, como la figura de los héroes erotizados o travestidos, eso es la misma sensación, yo creo, para muchas personas, con estos símbolos. Puede ser un héroe, puede ser la bandera, puede ser el najar...

J: Sí, pero, igual, me voy a poner más atrevido: voy a imprimir un polo donde estén los dos chocollos besándose.

M: ¿Sí?

J: Tengo la imagen acá. Sí, ahorita te la enseño. Porque ya basta de miedo. Es como que... Claro, quizás, uno se autoboicotea porque, de pronto, pasan cosas como censuras y todo eso. Pero yo pienso que, bueno, hay que tomar la decisión porque si no...

M: Claro.

J: Bueno, este es el pasaporte y acá en el pasaporte decía los requisitos para ingresar a este territorio. Y acá justo dice: "Contra los chocollos"... en esta parte.

M: ¡Ah! ¡Mira!

J: Sí. Entonces es como una suerte de búsqueda de la presencia chocolla dentro del imaginario loncco para crear un archivo de... También, te muestro un poco lo permitido y lo abyecto.

M: ¡Mira!

J: Entonces, ahí me pareció interesante porque nombra varias veces "chocollo". Chocollo es como la antítesis del loncco, es lo opuesto. Entonces dije: "¡Ah, bueno, qué bacán!".

M: Claro. Y encontrar todo esto. Y es parte de la tradición, del archivo, y que se puede jugar con todo esto. Ahora que vi, a ver... No sé... ¿Puedes regresar a tus trabajos?

J: Claro.

M: A estas imágenes... ¡Esas! Las estaba viendo también.

J: Sí. Bueno, esas son figuritas del colegio. Yo siempre recortaba y decidí transformar símbolos viriles en flores.

M: Me interesa esta idea de flores... ¿Por qué flores, en sí? O sea, estas dos cosas: lo viril y las flores y esa lectura.

J: A mí me evoca, bueno, la forma orgánica de la flor es como muy... Bueno, creo que en el psicoanálisis, es asociada con la vagina. Siempre está asociada al imaginario femenino. Pero, curiosamente, justo en un conversatorio que tuve, hice una charla sobre esta alianza vaginal, o sea, este tema de lo anal en lo homosexual, bueno, la mujer también tiene ano. Pero esta suerte de símbolo que no es, pues, vertical, es un redondo, es un ciclo. Entonces, no sé, desde la forma quizás

evoca algo de la analidad y de lo femenino, que es tocado por el homosexual, porque hacemos uso también del ano. Y bueno, generalmente, es dócil, una flor es algo dócil, no es algo violento. O, al menos, en el imaginario. Quizás, por eso, una forma de transformar un objeto fálico, masculino en un objeto femenino. La transición. Es como un travestismo dentro de la plástica también.

M: Me parece interesante esta conexión nuevamente al ano, que mencionabas, porque, pues, el ano en sí, especialmente el ano masculino, es no hablado. O sea, es sitio de placer, es sitio también de miedo, por parte de las instituciones, y vemos que a lo largo de la historia, se ha tratado de penalizar el uso del ano masculino en relación al placer. Es interesante. La figura después se está conectando con esta fragilidad también de la flor, y la virilidad de estas imágenes. Estas tres cosas me parecen muy interesantes, en sí.

J: Claro. Y me haces pensar cómo sería interesante e importante hacer, no solamente estos personajes de los mangas, sino también, por qué no, de héroes o personajes de Arequipa. A Mariano Melgar, convertirlo en una flor. O sea, seguir ese mismo proceso artístico- plástico.

M: Y, como decías también, estas imágenes también de las figuras, de los héroes, de los dibujitos.

J: Claro, claro.

M: Esta conexión con la infancia, que se podría dar a esa imagen y quizás esas imágenes que uno, desde la infancia lo ve, quizás lo desea también porque, generalmente, son todos fornidos, poderosos. Este deseo, estas imágenes que después pueden ser convertidas en cosas más... como un deseo más... como darles una sensibilidad distinta a estas figuras potentes. Convertirlos en más delicados...

J: O visibilizarlas, de pronto, porque generalmente también se piensa que los niños todos son heterosexuales.

M: Claro, exacto.

J: Y siento que es un momento, importante ya que, en la infancia, supuestamente, estamos bajo la potestad de los padres, y los padres siempre van a seguir la norma porque quieren que estén bien integrados. Entonces, es curioso porque a medida que haya familias monoparentales, siento que también va a haber reformas educativas, de que también a los niños se les entienda como parte de la diversidad.

M: Sí, claro.

J: Claro. Sí, pues. Creo que la presencia de la infancia es eso, porque es como un momento crucial, porque es cuando recepcionas todo, te empapas de toda la cultura. Entonces, es como un momento de disputa también bien interesante.

M: ¡Sí! Exacto. Y que se reprimen muchas cosas, o sea, por parte de la persona de poder, ya sea nuestros padres, los maestros en la misma escuela. Y uno mismo, por lo que ve. Todo lo que se nos va enseñando, se nos va diciendo. Entonces, uno para pertenecer a la sociedad tiene que seguir los mandatos del este contrato y obedecer las normas. Entonces, se termina reprimiendo la individualidad de cada persona, incluyendo sus deseos y placeres.

J: Sí, claro. Bueno, lo que le sea funcional al sistema, siempre va a ser promovido, valorado y, por eso, creo que esta cuestión de la plástica, las artes vivas, cualquier medio, es como esa posibilidad de encontrar esas heridas, brechas, extensiones, resistencias.

M: ¿Podemos regresar? Ahorita viendo, me acuerdo... ¡Ah, verdad, vi esto! ¡Ah, vi esto!

J: Sí.

M: Como no tengo internet, no he podido bajar imágenes en este momento... Porque esto fue de superhéroes, pero estos otros ¿también eran superhéroes?

J: Sí. Todas las figuras son de héroes. Mariquitas de superhéroes. Bueno, estos también son héroes o son monarcas del Virreinato, y que empecé a feminizarlos.

M: También... ¡Ay, esta guagua! ¡Cómo me encanta esa imagen! ¿Estas flores son específicamente locales? ¿O no, simplemente son...?

J: No, estas las cogí de... Pero sería interesante empezar a usar lo más local. Me estás dando muchas ideas.

M: ¡Es tu obra! Son tus creaciones.

J: Luego, bueno, también conecté algo con la chamanería, con la brujería. Siento que el arte conceptual es muy chamánico, muy brujería.

M: Me parece interesante esta conexión no solo con la tradición, sino como esa tradición también de la chamanería, de la brujería.

J: Sí. Y bueno, la cebolla es como un elemento muy propio también de la agricultura en Arequipa, entonces empecé a explorar con mi fotografía de niño, ese momento crucial de la construcción de mi identidad, y todo eso, y como que atarla hacia elementos propios de la cultura o de la agricultura. Y ahí, encontré mucha, mucha brujería porque era como que... esto es brujería pero, supuestamente, Occidente la llama “arte conceptual”. Pero es muy brujería. Y hay un artista

mexicano, también, Lechedevirgen Trimegisto, que justamente hace esta conexión entre la brujería en México, o la chamanería, con el arte conceptual.

M: Y acá, en estas imágenes, esta conexión con lo tradicional, específicamente, con la cebolla, ahora viendo esto... Ya había venido a Arequipa, pero es la primera vez que vengo así, de adulta. Realmente, me pongo a fijar en todas las cosas... Me parece interesante tal producción que hay de todos estos productos: de cebollas, de ajos. Y es tan valorado como las tradiciones arequipeñas, como la picantería, la corrida de toros. Entonces, el atarte, el atar esta figura... el tú, el infante, el niño con esta cebolla... ¿Me puedes hablar un poquito de ese proceso?

J: Sí. O sea, era como... Pienso que también ahí el inconsciente afloró porque después me di cuenta que con la cebolla, lloras. Entonces, es como una infancia triste. Sentí que... por qué conectarlo a la cebolla, ¿no? Entonces, era como, quizás, hay un tema también de crisis de identidad en la infancia y, por eso, la cebolla es como Arequipa, y también te hace llorar. O sea, algo así.

M: Aquí están los manteles.

J: Sí. Los manteles... Me hizo recordar a Buren, este artista conceptual francés, bueno, los minimalistas generalmente usan estos patrones. Dije: “Bueno, este mantel como instalación”... Empecé a recortar, a pegar, a formar nuevas figuras. Hice códigos QR, me acuerdo, con estas figuras del mantel.

M: ¿Ah, sí?

J: Sí. Y como, un poco, para llevarlo al plano más moderno. Ahora que está tan presente el QR.

M: Claro, claro.

J: Entonces, era como llevar la tradición a lo contemporáneo porque hay como que mucho archivo material para reescribirlo, transformarlo.

M: Claro. Y esos códigos QR ¿eran de algo en específico?

J: En algún momento, en la plaza hay unos QR... No lo llegué a explorar a ese punto, pero tenía como proyecto, colocar esos QR, que te lleven, por ejemplo, a homoerotismo moche, o sea, colocarlo, digamos, en las instituciones ponen QR para que entres y veas sobre la historia, como boicotear esos espacios con QRs que te lleven a lo que no se dice, lo que no se nombra, lo que no es suficiente.

M: Es muy interesante.

J: Y dije: “Bueno, con esto podría hacer con el mantel de la picantería, no necesariamente, pero”... es como algo en proceso.

M: Claro.

J: No lo he materializado. Pero sí, es una suerte de hackeo, existe una voluntad de hackeo. Bueno, eso es... es una versión, de hecho... Hay un mexicano que también lo hace, con versión de México. Es una reinterpretación, en realidad, porque ya hay alguien que lo ha hecho con... no me acuerdo con qué... Rafael Esparza, me parece que se llama, que también reescribe archivo mexicano desde una sensibilidad marica. Y luego, también, bueno... la corrida de toros es muy popular acá, entonces también ahí se ve manifiesta esta relación de poder entre hombres. Y yo dije: “Pero nunca se muestra lo homoerótico o lo homosexual”. Y tampoco en la naturaleza porque, generalmente, siempre se piensa en la naturaleza como que todo es heterosexual, entonces dije: “Bueno, habrá que cogerse también de... es una videoperformance con... como furrys de toros arequipeños pero, en vez de pelearse, están fornicando... Eso, lo último es más chocollo.

M: Eso es interesante, con lo de los toros... porque no sabía que era tan importante para Arequipa esta pelea de toros. O sea, justo vengo de un tour que fue, también parte del recorrido, fue ir al museo de Menelik, creo que se llamaba el toro famoso. Y fue sorprendente aprender que un toro es acogido como símbolo de Arequipa también, porque nunca fue vencido. Toda esta narrativa que va detrás de esta imagen de este toro, en específico, y que muere, después de tratar de cabalgar a la hembra. Eso se me hizo muy interesante también. Y ahora que estoy viendo esto, lo que estás proponiendo, claro, es otra versión, otra forma en que se pueden ver estas imágenes. Y algo que es tan importante para Arequipa, en sí: conectar la naturaleza, la conexión con animal y hombre...dar cuenta sobre el antropocentrismo.

J: Claro. Sí, que es otra forma de dominación. Y siento que el movimiento vegano está como... también, reformándolo. Porque los antiespecistas se están replanteando esta relación de poder entre humano y animal. Y pareciera que, también, es un devenir.

M: Claro.

J: Pareciera que es un devenir porque sé que muchos problemas ambientales, también tienen que ver con la ... ¿Cómo llamarlo? Yo no soy activista vegano ni antiespecista, pero este desequilibrio ambiental tiene que ver con esta industria de la carne. Entonces, bueno, ahí están las preguntas y es como una posibilidad. Y creo que, también, hay esa necesidad de visibilizar explícitamente la sexualidad, parte también por esta represión religiosa en el colegio. Porque al colegio, bueno, al menos en mi colegio católico, nunca se hablaba de homosexualidad, es más, de sexualidad. Era un tabú.

M: Claro.

J: Entonces, esa necesidad de generar representaciones, donde se eduque sobre sexualidad, y también pensado desde aquí también, como iconografía propia de la localidad. Muchas veces, también las representaciones de colegios son muy pensadas dentro de lógicas más occidentales, o más de países hegemónicos. Pero creo que también es como... porque, no sé, recuerdo, por ejemplo, las estaciones en el colegio y siempre te ponían primavera- verano, que era como Europa, y personas que son muy europeas. Entonces, no sé si en el colegio eso ha cambiado, no lo he revisado, pero, al menos, la diversidad sexual todavía no está presente en los contenidos. Entonces, eso... como... sería interesante ver publicaciones que hablen sobre corito, por ejemplo, el chocollo, hablen sobre todas estas nuevas especies.

M: Claro. O sea, nuevas, pero es parte de la tradición, en sí.

J: Que está presente, que no ha sido visibilizado

M: Sí.

J: Como la mirada, también, femenina.

M: Te voy a hacer la segunda pregunta.

J: ¡Estamos apurados!

M: ¡Sí! Bueno... Porque en tus trabajos, son figuras masculinas, en sí, pero están expresando erotismo y sensibilidades homoeróticas. Entonces...¿Cómo esta imagen de lo masculino dentro de tu obra cambia o es reinterpretado en tus obras? Hace poco estaba preguntándote acerca de cómo ves lo masculino en la sociedad peruana, cómo se entiende. Y ahora, cómo es que en tus obras se habla de esta imagen masculina, en relación a lo que vemos en sí en el Perú, en general.

J: Ajá. Es una posición de pasividad, de sumisión. O sea porque, generalmente, siempre se representa un rol activo o de proveedor, fornicador le llaman, y yo generalmente lo ubico en una posición un poco más de mí, o sea, de dócil, tanto por las flores, o de pasivo dentro de la relación sexual, que va con lo femenino. Entonces, sí, de alguna manera, siempre como que está vinculado al goce oral, goce anal. Siento que está en esa posición. No está en esa posición de goce fálico.

M: Es interesante esta idea de ir más allá de un goce fálico, a estos otros tipos de goce, que se pueden explorar de igual manera... ¿Me quieres hablar un poquito acerca de la performance que hiciste con la Catedral y del goce anal, en sí?

J: Sí. Justo en ese momento, yo leí un poco de Reynoso, que es un escritor también abiertamente homosexual en Arequipa, que decía que toda obra de arte es un ajuste de cuentas. Entonces, yo

sentía... cómo revertir, digamos, esta presión sobre el cuerpo y el deseo homosexual, a partir de la tradición. Y ahí es cuando conecté esto de... También hice como un militar que está haciendo la felación, el personaje está haciendo la felación a la torre. Como que tiene un nuevo significante y significados cuando son diferentes personajes. Un militar, un chocollo o lo que sea.

M: Claro.

J: Y bueno, la que más me gustó fue el tema del campesino porque era justamente esta relación de poder entre ciudad y campo, y esta necesidad de hablar de... O sea, porque sé que en el campo es todavía más duro ser de la diversidad sexual. Entonces, la necesidad de hablar de chocollo, como cogiéndome la tradición y reescribir la historia a partir de la historia oficial. Y bueno, esta doble lectura que decía, es muy freudiano, entre Eros y Tanatos: Eros, del placer, y Tanatos, de la moral. Entonces, se sentía como esta doble sensación porque, si bien, también había una cuestión muy visceral de represión del cuerpo, ya sea cómo transformar o sublimar esa emoción tan de dolor, de cólera, frente a algo agradable, que es la sexualidad. Así que, bueno, qué mejor idea que sexualizar un símbolo que me reprime.

M: Claro.

J: Eso, ¿no? Sexualizar un símbolo que me reprime. Y hay una artista en Colombia, que es la Fulminante, que cuando la vi... que también es un referente, bueno... Cuando la vi, me fascinó porque se llama Natalia Grados, pero es conocida como la Fulminante. Y también es una mujer que busca usar el cuerpo en el espacio público para reescribir los símbolos patriarcales, capitalistas. Ella hace postporno, me parece. Y sí. Siento que también el postporno es una sexualidad pensada desde lo más femenino. Me pareció muy interesante.

M: ¿Y eso sería, un poco, lo que hiciste con la figura de los toros? ¿Iría por ahí? ¿Con la imagen de lo postporno?

J: No. Yo pienso que reproduce el porno tradicional porque es como muy hetero.

M: Ok.

J: Sí. No me atreví a explorar el postporno ahí, pero era...

M: ¿Es como un videoperformance?

J: Sí. Quería que sea más pedagógico, más explícito, porque quizás el otro, podía ser mucho más extraño. Hacer postporno con dos furrys de toros. Yo quería que fuera más claro el mensaje, casi publicitario. Así, como lo ponen en la picantería, o Melenik, el toro macho, yo quería el toro homosexual. Sí, por eso se dio.

M: ¿Y en alguna de tus obras has explorado lo del postporno?

J: Sí, solo que no, ahorita no recuerdo. O sea, no recuerdo porque en los laboratorios de artes vivas sale a fluir mucho del deseo. Entonces, son cosas súper bizarras. En algún momento, también, sí me puse... me metí no el crucifijo, sino una imagen religiosa.

M: ¿Ah, sí?

J: Sí. En una acción. O, por ejemplo, también, me pinté una vagina con un labial. También hice uso de la chicha de jora para una acción.

M: ¿Qué acción? ¿Puedes hablar un poquito de eso?

J: Sí. Era como el tema de la relación entre el placer oral de comer y también, el placer oral del sexo, entonces, esta suerte de secreción de la chicha. O sea, era como jugar con esto de la secreción, de los fluidos.

M: ¡Qué interesante!

J: Sí. Fue algo de eso. Es que hace tiempo que... ya ni me acuerdo. Pero, igual, cualquier registro que tenga de...

M: ¡Ah! Ya.

J: Sí, quizás, la mirada externa es interesante porque, quizás, uno hace cosas que salen, pero no está conceptualizándolo.

M: ¡Ah! Claro. Me parece muy chévere todo tu trabajo. A ver...Ok, quizás esta: ¿Consideras que, bajo tu proyecto presentas una búsqueda por reinterpretar una memoria nacional o una memoria específica? O sea, sé que trabajas mucho con los símbolos de Arequipa, específicamente, pero ¿cómo es que podrías reinterpretarlos? ¿Cuál es la búsqueda acá, tras tus obras, especialmente, valorando todo el trabajo con lo tradicional, con lo arequipeño?

J: O sea... ¿Cuál es la intencionalidad de mi búsqueda?

M: Sí, sí.

J: Reescribir a partir de archivos locales, la memoria local sobre todo, porque siento que Javi, por ejemplo, está trabajando más con el hombre nacional, de los héroes. Pero siento que hace falta reescribirla desde la localidad. Y hay muchos materiales, símbolos propios de las historias de esta región. Y creo que también, todo ha sido construido desde una sensibilidad masculina y heterosexual, como venimos diciendo. Entonces, la necesidad de la mirada de la disidencia sexual, de la diversidad sexual, su sensibilidad, es necesario visibilizarla también. Entonces, parte por eso, un poco. Incluso, creé un grupo que es de chinakus que usa... Hay un grupo en Bolivia, que es

“Maricas Bolivia”, y que empieza también a... bueno, es un plano más político, lo nuestro es más artístico, pero es como empezar a nombrar eso que decía, a nombrarse desde los nombres que se han dado en esta historia local, regional, y no tanto Occidental. Que responde, quizás, más a una lógica capitalista. Mucha gente en el campo no está viviendo dentro de esa lógica. Entonces, es como empezar a revalorizar todo.

M: Esto me parece muy interesante también. Como decía, la figura del archivo en tus obras. Sí, estamos hablando de tradición y todo eso, pero también como... por ejemplo, lo del pasaporte arequipeño. Después, con el diccionario. Es esta figura del archivo que se puede manejar, que se puede cambiar, que es parte de la historia, ... Quizás se puede pensar como rígida pero, a la misma vez, al momento de tú, como de meter las manos ahí, cambia, le das otra valorización.

J: Otra lectura. Sí, hay una fuente bien grande, de hecho. Y hay una fuente bien grande no solo para... como que basarse en la historia oficial, sino también reescribirla porque, en realidad, también está cambiando, entonces... es cómo llevar lo local a lo global. Y hay un concepto “glocal”, que es un neologismo, que me parece muy bacán también porque es como, o sea, está bien... tampoco es una apología o romantización de la tradición, sino cómo es que esto lo aterrizamos un poco al ahora.

M: Eso se me hace interesante, lo glocal que dices... ¿Y cómo sería eso, o sea, yo creo que es muy evidente en tus obras, pero puedes conectarlo un poquito más?

J: Es como una suerte de mixtura, de mix, de pronto, de lo que nos habita también. Porque no es que estemos aislados del mundo. Entonces, es coger la tradición para reescribirla, interpretarla, decodificarla, integrarla un poco también... Estamos ahora en una era ciber. Eso, sí. Cómo intersectar, interseccionar toda esta amalgama de culturas. Pero, siempre hablando desde lo local, porque siento que se pierde muchas veces. Por eso, porque justamente hay un vacío, siento. Hay un vacío, en ese sentido, de no mostrar que no tienen por qué estar divorciados. Que pueden dialogar.

M: Y yo creo que eso, muchas veces, es lo que no se puede reconciliar. Y, también, estabas diciendo que mucha gente decide exiliarse para poder explorar esta forma de su identidad. Muchas veces, nuestra identidad está informada por todas estas secciones: la tradición, la familia, lo cual también, se piensa como dos cosas divorciadas, que una no puede estar con la otra, o se tiene que distanciar totalmente una cosa de la otra. O sea, creo que eso, lo que tú estás proponiendo, ayuda

a encontrar un punto medio. Como una ruptura que se puede utilizar para poder valorar todo esto y explorar esta identidad desde lo propio. Si se quiere considerar propio.

J: Y me haces pensar claramente que, sí, efectivamente, cuando travisto el archivo de fotografía familiar, está claro que es como una suerte de aceptar la familia, que muchas veces te reprime, pero reescribirla a partir de las artes. O también con la religión, o también con lo heroico, nacional.

M: Claro.

J: O sea, es como... sacarle la vuelta.

M: Claro.

J: Y lo importante que es la imagen dentro de la psiquis y de la construcción de sentido. Porque hay imágenes muy potentes.

M: Claro. Y hablando de esa imagen, me comentaste que tienes una imagen de dos chocollos besándose.

J: ¡Ah! Sí. Esa la voy a hacer polo... Bueno, también el sombrero del loncco... Pensaba hacer una instalación con los geranios, que también están mucho en los monasterios, y es como una reconciliación entre lo masculino, femenino para hablar de representaciones chocollas.

M: ¡Ah! ¡Qué interesante! Y, sí. Hoy justo le estaba diciendo a mi pareja que cómo veo flores por todos los lados: desde la Catedral hasta las calles... específicamente, en ese macetero montado en las paredes y que son así, muy arequipeños.

J: Además, la posición del sombrero es como... siento que lo que predomina ahí es lo femenino. Me gustó porque una instalación con flores y sombreros de Arequipa, me gustó. [viendo otra imagen] Esto era por Banksy, el artista que hace en público... pero esta imagen está sobre el sillar... la idea es coger un sillar y empezar a intervenir en el espacio público.

M: Y se ve muy chévere. Porque, aparte, esta imagen del sillar aquí en Arequipa y con toda esta conexión a la naturaleza también, a la piedra volcánica... A la piedra que se piensa que es toda inquebrantable, que viene de este...

J: Y dura, porque me hace pensar... el sillar es como muy propio también de la cosmovisión arequipeña porque es hermética, dura. Y es como la masculinidad, esa masculinidad que... Entonces, es un poco como romper con esa imagen.

M: Muy chévere. Y está agarrando su chicha.

J: Está agarrando su chicha, por el tema también de los fluidos.

M: ¡Ah! Ya. Claro.

J: Y bueno, esta de aquí... ya te enseñó... el volcán erupcionando... es muy gracioso.

M: ¿Por qué?

J: Porque normalmente no puedo usar eso con la lava, pero claro son... Bueno, yo también empecé a travestirme, bueno, al menos en las fotos...

M: Ya. Finalmente, la idea de la infancia, me parece muy interesante en tus obras.

J: Y bueno, este es el Diccionario de Arequipeñismos, que es de Juan Guillermo Carpio Muñoz, se llama. Y él es el que a “chocollo”, lo define como “perro de orejas paradas”, “cobarde”, “homosexual”, “maricón”. Y “chuchumeca” también es prostituta. O sea, como que... lo prohibido, lo censurado, lo castigado. No, “ata tau” es como lo kinky, es como una definición más local de lo kinky, ata tauca. Entonces es como, empezar a cogerse de los términos tradicionales para revisarlos. Estas nuevas movidas naturales, culturales.

M: ¡Ah, mira! ¡Qué bueno!

J: Sí. Conectó la sexualidad con la naturaleza porque está muy implicada, bueno, al menos, para mi lectura.

M: “No hay nada más chocollo que la chacra”.

J: O sea, no hay nada más maricón que el campo.

M: ¿Podrías hablar un poquito más de eso?

J: Era como también reescribir la historia campesina porque, o sea... como, siento que hay mucho homoerotismo también en la naturaleza. Bueno, yo no soy biólogo, pero es como esa necesidad también de empezar a ver la naturaleza desde una mirada de la diversidad sexual. Porque, quizás, la biología también ha sido escrita por hombres heterosexuales. Y yo, bueno, hay representaciones donde incluyo las flores, las semillas, el chocollo, un characato...

M: Claro...[viendo una imagen]¡Ahí está!..la imagen del videoarte. ¿Estás de conejo?

J: Sí. La primera fue de conejo. Y detrás era el himno de Arequipa.

M: ¡Ah, claro! O sea, tienes el himno, la Catedral, tienes la felación.

J: Además que el himno de Arequipa es muy colonial, también, porque hace apología a lo blanco, hace apología a...

M: Voy a escucharlo. Y el hecho de que estés de conejo también. Nuevamente, la naturaleza... ¿Por qué fue lo de conejo?

J: Por una película, una película de... no me acuerdo su nombre, pero me gustó mucho ese personaje del niño conejo era. Pero después dije: “Bueno, me parece más interesante lo militar, lo religioso, el campesino. Pero sí, en verdad, es un animal que está...

M: Y también conectado a la sexualidad. O sea, se dice que se reproducen como conejos. Este acto de reproducirse sin parar.

J: ¡Ah! ¡Qué interesante! Y el cuy, puede ser. Acá en Arequipa, el cuy es como el símbolo... Podría ser un cuy. Y bueno, el escudo de Arequipa, el chocollo... y acá estoy en el texto, con esta escritura de lo loncco. La bandera.

M: ¿Eso fue cuando hiciste lo del manifiesto... en la Alianza...?

J: En la Alianza Francesa. Y llegando, me pareció curioso porque era más familiar, tradicional. Estando en la lectura dije: ¡Ay, qué bacán!

M: ¿Esto fue en el 2008, dijiste?

J: Más o menos. Bueno, luego, estaba trabajando también con vellos púbicos para rellenar... estaba como explorando cosas... Y nobles porque, normalmente, es la muy noble ciudad, pero empezó a usar elementos no nobles, tipo vellos púbicos... Bueno, esto lo exhibieron en una residencia en Cuba... Bueno, también, por ahí, la necesidad de empezar a travestir tradiciones regionales, por ejemplo, esa máscara, me parece, que es de Cuzco. Entonces, empecé con la exposición Yma Súmac, como crear un travestismo híbrido con elementos propios de las danzas tradicionales. Entonces, me puse una máscara de coricha, un vestido de La Diablada, la saya... es un híbrido. Y empezar a travestir esos símbolos también desde la acción.

M: ¿Y fue en retroceso? ¿Estabas travestido y después te fuiste quitando los elementos o también te estabas poniendo los elementos en el video?

J: En el video, me quito.

M: ¡Ah! Es interesante también. Despojarte de los vestidos, de la tradición, de la máscara.

J: Sí. Hay una artista norteamericana que, me parece, que ya lo hizo con trajes de basquetbolistas en Estados Unidos. No sé si la conoces.

M: No, no.

J: Y yo dije: “Bueno, acá también, el equipo nacional de fútbol, me gustaría verlo en vestidos”. Entonces, empecé a hacer este mix de travestis en símbolos también deportivos, que son muy heteros.

M: Pero esto es interesante, también, porque los jugadores nacionales representan símbolos heterosexuales y generalmente machos e son intocables... Pensando en canchas de fútbol o en partidos de fútbol, es muy homoerótico también el acto, el juego, los roces... Y son áreas donde se reprime la sexualidad disidente. Es un deseo contenido, pero presente. Me parece muy interesante también irrumpir un poco esos espacios, que ya están presentes, pero, simplemente, explorarlos.

J: Incluso, siento que el fútbol es más sagrado que la religión. En ese sentido, hay mayor fanatismo. Y es loco porque yo pensé que lo más sagrado podía ser lo religioso, pero lo deportivo también es sagrado.

M: ¿Verdad? ¿Hay alguien que trabaje como futbolista y los travista?

J: En Perú, no, que yo conozca.

M: Porque sería muy interesante también. Y también, muy interesante sería ver la reacción del público... ¿Cómo serían recibidos? ¿O cómo interactúan con estas obras?

J: Cualquier valiente.

M: ¿Verdad?

J: Ok. Ya no quedan. Ya me metí con la nación, con la religión.

M: Ya tienes las manos llenas nomás con Arequipa, ya. Entonces, entre el uso de lo marica, lo queer, lo gay, tú utilizarías lo chocollo.

J: Chocollo. Porque “marica” es muy hispano también. Pero este mestizaje, también, decimos “mestizaje” porque hay todo un debate de lo colonial, si realmente es mestizaje o qué es. Pero, como identidad cultural, me parece bacán, en mi caso, usarlo.

M: Me encantó poder conversar contigo. Tengo algunas preguntas que no te he hecho, pero no sé si te gustaría seguir la conversación por internet o Zoom, en cualquier otro momento.

J: ¡Claro! ¡Claro que sí!

M: Yo creo que todo el material que tengo de tu trabajo, de toda la obra, me encantaría poder escribir un capítulo de la tesis acerca de tu obra, que se me hace muy potente de explorar y creo que tú lo haces de una manera excelente, desde lo arequipeño, tanto trabajando con el archivo, con las tradiciones, con lo local. Porque creo que muy pocas personas están trabajando desde lo local y proyectándose a lo nacional y a lo global, como tú decías. Y creo que hay mucho por explorar desde los espacios locales, que no se está haciendo y creo que tú lo estás haciendo de una manera muy chévere.

J: ¡Muchas gracias!

VITA

- NAME: Meloddye L. Carpio Rios
- EDUCATION: B.A., Spanish Language and Literature, California State Polytechnic University, Pomona, 2013
- M.A., Spanish, Hispanic Studies Emphasis, University of California, Davis, 2015
- PhD in Hispanic Literature and Cultural Studies, University of Illinois at Chicago, 2022
- TEACHING: Spanish Department, University of California, Davis at the Spanish Basic Language Program, 2013-2015.
- Hispanic and Italian Studies Department, University of Illinois at the Spanish Basic Language Program, Spanish as a Heritage Language Program, and Literary and Cultural Studies Teaching Assistant, 2015-2021.
- HONORS: XXIV Tumi USA Award. “Student for the State of Illinois”, 2019.
- The Gender and Women’s Studies Graduate Student Prize, 2019.
- “De afectos, procesos y excesos: reflexiones sobre la masculinidad y los héroes en la obra visual de Javi Vargas Sotomayor” Second Price Graduate Essay on Gender Perspective, Universidad Católica del Perú and UNESCO, 2020.
- Access to Excellence Fellowship, University of Illinois at Chicago, 2021-2022.
- PUBLICATIONS: Carpio Rios, Meloddye. 2021. “De afectos, procesos y excesos: reflexiones sobre la masculinidad y los héroes en la obra visual de Javi Vargas Sotomayor,” *Cátedra Unesco*, Lima, Perú.
- Carpio Rios, Meloddye. 2022. “Poéticas de resistencia Sudamarika,” *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana, México.
- Carpio Rios, Meloddye. 2022. “Hurtado, Aída and Sinha, Mrinal. *Beyond Machismo. Intersectional Latino Masculinities*. Austin, TX, University of Texas Press, 2016. 271 pp. ISBN:978-1-4773-0876-9”. Reseñas/Reviews. *Journal of Gender and Sexuality Studies*.