

“Travestirme de museo para travestir al museo”:

Entrevista a Giuseppe Campuzano

*Francisco Godoy entrevistó a Giuseppe Campuzano en Lima en el marco de una estancia de investigación que realizó entre marzo y mayo de 2011 en la Pontificia Universidad Católica del Perú.*

*Campuzano participó activamente en la edición de esta entrevista antes de su prematuro fallecimiento el pasado 9 de noviembre de 2013. Esta entrevista es ahora un homenaje a su figura rebelde y su obra radical y colectiva que seguirá viva mientras sigamos travistiendo al museo.*

Francisco Godoy (FG): El Museo Travesti del Perú nace de la necesidad de una historia propia –una historia inédita del Perú, según planteas– pero, ¿cómo parte ese interés por sistematizar tu experiencia personal con el travestismo? ¿Existe alguna experiencia particular que te lleva a sacar eso del ámbito de lo personal, a “salir del closet”? ¿Es ese viaje iniciático al pueblo de tu padre el que te hace reflexionar sobre las relaciones ambivalentes del travestismo histórico peruano, o se puede rastrear antes dicho interés en tu biografía? ¿Está esto de algún modo relacionado con el retorno de la democracia en el Perú?

Giuseppe Campuzano (GC): Considero que la autorreferencia posibilita nuevas genealogías. Así, mi lectura histórica parte desde mi propio deseo sexual hacia una cultura que surge con el sexo en sus sentidos más amplios pero, asimismo, en sus rituales más elaborados. Entre las experiencias que se traslapan en este proyecto convergen un techo estético que me limitaba en aquella época y la búsqueda de sus raíces, la lectura de *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy, el jardín de las especies museal (*Wunderkammers*, museos estereotípicos, antimuseos). El carnaval paterno fue un viaje iniciático más allá del clóset occidental, donde uno ya no es uno sino pueblo, donde la máscara no te cubre sino te muestra múltiple. (Fig. 1) Mi necesidad pretende trascender lo binario (centro-periferia, hombre-mujer, dictadura-democracia, dentro-fuera del closet) desde lo travesti como estrategia mnemotécnica y como

marginalidad-sexuada para la deconstrucción de un Perú centralista y domesticado.



Fig.1 Fiesta de compadres, Santiago Apóstol, Comunidad de Santa Marías, Distrito de Huachocolpa, Provincia de Tayacaja, Región Huancavelica, 2001.

Fotografía de Harold Hernández

FG: ¿En qué momento y por qué optas por utilizar el concepto de “museo” en lugar de “archivo”, “memoria”, “espacio”, “enciclopedia”, u otra categoría hegemónica que signara las coordenadas de lo travesti? ¿Es el *Micromuseo* de Gustavo Buntinx una suerte de motivador en la utilización de dicha categoría? Además, planteas que el archivo sería una suerte de sinónimo y sustrato del proyecto, ¿estarían otras categorías del conocimiento occidental y moderno bajo ese alero?

GC: Pienso en *Female Masculinity* de Judith Halberstam y en el Museo Travesti como sustantivos hegemónicos y sus adjetivos desviantes. “Museo” y los demás sustantivos que mencionas son tan hegemónicos como sinónimos pero la estética museística se propone inicialmente como lenguaje común –“esencialismo estratégico” diría Gayatri Spivak– que troca en caballo de Troya-máscara indígena que abjura del museo. Le hubiera puesto Templo Travesti si los museos no fuesen ya nuestros

templos ilustrados contemporáneos. Sí, localmente, *Micromuseo* es un precedente, pero, puntualmente, el *Museo Neo Inka* de Susana Torres o el *Museo Hawai* de Fernando Bryce, donde lúdica y réplica son la (anti)memoria de mi (anti)museo. Y, ya dislocadamente, procesos como las desinstalaciones de Michael Asher o los desórdenes-señalamientos de Fred Wilson. El archivo sexual es su sustrato y sinónimo pero no pretendo ser sólo su antropólogo sino también su huaco y su huaquero. En 2004 monté la primera estación de este museo ambulante compartiendo el edificio con un museo de sitio. Ese mismo año también me instalé dentro de una feria de diversidad sexual, en el estacionamiento mirando hacia el MALI (Museo de Arte de Lima), y en 2010 fui hospedado por el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), pero cama afuera. Mi propuesta propone un diálogo con el museo institucionalizado, con la memoria oficializada, sobre la cuestión de qué y cómo se colecciona, quién colecciona y quién es coleccionado.



Fig.2 Giuseppe Campuzano, *El destape*, 2004. Fotografía de Claudia Alva

FG: ¿Cómo significas la experiencia de la primera exposición en un “sitio” tan connotado, histórica y políticamente? ¿Cuál fue la estrategia particular para significar ese conflicto político-territorial, ese “otro-sitio”?

GC: *Certamen, el otro sitio (proyecto para un Museo Travesti)* fue el significativo de un proyecto aún no articulado hasta mi visita, postcarnaval, al *Museo de Sitio de la Batalla de Lima* en 2003. (Fig. 2) Enfrentar aquellas pinturas llenas de chilenos ruines, peruanos héroes y peruanas víctimas; sus paredes marcadas por armas y banderas territoriales y una maqueta como experiencia de mi propio sitiamento y no-sitio en estas batallas donde dos repúblicas se enfrentan territorialmente pero a la vez comparten fines que dejan en sus extramuros a muchos abyectos. Frente a la cantaleta macha de la República, la sala siamesa de al lado se me ofrecía para discutir *in situ* desde un certamen (de belleza) de heroínas travestis, entre el andrógino-poder y la travesti-abyección como pesquisa que recién iniciaba.



Fig.3 Giuseppe Campuzano, *Cubrir para mostrar*, 2006.

FG: Luego tu “operación” transformó al Museo Travesti en ambulante, “vendedor callejero”, ¿qué te llevó a generar ese giro espacial tan significativo? ¿Hacia referencia al trabajo sexual callejero?

GC: Tal primera cirugía “institucional” era táctica. El ingreso de la travesti al museo (o de la santa popular al templo) no fue para regirse bajo sus normas sino para poseerlo, como acto chamánico. Travestirme de museo

para travestir al museo. Y claro, este deambular refiere tanto al trabajo sexual callejero contemporáneo como a otras estrategias travestis vigentes e históricas, a su memoria nómada y ritual. Dicha (auto)referencia se muestra de mejor manera en *Cubrir para mostrar*, realizada en 2006, durante el cierre de campaña de las elecciones generales que un estratégico Alan García ganó pero cuyos favoritos fueron un Ollanta Humala heteropatriarcal, así como una Lourdes Flores cuyo eslogan era “nosotras las mujeres somos la fuerza para el desarrollo”. (Fig.3) Una práctica municipal de cercar los terrenos baldíos con propaganda, exhibía en plena avenida Javier Prado, frente al distrito financiero de San Isidro, textos de historia y literatura sobre el poder de la mujer peruana pero acompañando fotografías de vecinas entre las que se encontraba Flores. En esta elección, donde por primera vez se presentaban un gay y una lesbiana fuera del closet y dos travestis, quise inquirir sobre el protagonismo de un género binario y reduccionista. Desde tal espacio, compartido con las trabajadoras sexuales (aquella avenida fue asimismo espacio de prostitución), retornamos para cubrir con nuestros cuerpos aquella propaganda y mostrar de este modo parte de este archivo sexual consistente en cuatro décadas de persecución y asesinato de travestis a través de la prensa. A propósito de la muestra *Museo de las narrativas paralelas* en el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), leía:

[...] las colecciones museísticas son herramientas para la producción de nuevos conocimientos y nuevos métodos de trabajo, y no solo un medio para consolidar lo que ya es conocido. En este sentido, los museos están adquiriendo progresivamente, junto a su función representativa, un rol performativo.<sup>1</sup>

Con el Museo Travesti propongo un archivo sexual, cuyas estrategias, las de la prostituta travesti o el chamán andrógino, no pretenden representar una historia sino producirla desde lo simulado. Considero que toda performance es colectiva, incluso aquellas mediadas por la interfaz electrónica. Y es que no encuentro una distancia entre, por ejemplo:

---

<sup>1</sup> Zdenka Badovinac, *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional* (catálogo de exhibición), MACBA, Barcelona, 14 de mayo al 2 de octubre de 2011. Para más información, ver: <http://www.macba.cat/es/expo-museo-de-las-narrativas-paralelas>

*Cubrir para mostrar*, que fue evidentemente colectiva (espacio público, performers, transeúntes), y *Posporno mariano* (Fig. 4), una fotoperformance donde aparezco vestido de virgen en la costa de Chorrillos cuyos “devotos”-transeúntes desengañados no se acercan pero continúan formando parte de esta inacción performativa. Quizá sea mi postura desde la sexualidad y el cuerpo-nación como medios y fines donde las performances-performatividades del chamán moche o de la travesti online se encuentran.



Fig. 4 Giuseppe Campuzano, *Posporno mariano*, 2007.  
Fotografía de Alejandro Gómez de Tuddo

FG: Me parecen sumamente interesantes las posibilidades de tensión entre “lo micro” del cuerpo y “lo macro” del museo, ¿cómo se reconfiguran estas tensiones en cada formato de presentación? Es decir, ¿en qué medida el museo deja o no de ser museo en el formato “no expositivo” del libro, performance, etc.?

GC: Una tensión travestida: del cuerpo museable al museo sexuado. Cada nuevo formato ha requerido de un vestuario (un traje de tapada para *Certamen*, un polo con unas tetas estampadas para *Cubrir para mostrar*, no necesaria pero potencialmente expositivos). Este museo deja de serlo para performativizar sus otros sentidos “no expositivos”. Producir un libro a partir de un proyecto concebido expositivamente, desde el cuerpo expuesto, fue un proceso complejo cuyo principal obstáculo era el orden implícito de sus páginas. Al inicio lo imaginé como un libro objeto

desarmable-reorganizable, pero luego me aboqué a la deconstrucción de la historia oficial peruana a través de genealogías que partían de atributos travestis. Por ejemplo: un arte plumaria que no sólo traslapaba un inka, un arcángel y una vedette travestis sino, asimismo, una epístola mestiza, una pintura colonial y una discoteca gay en su primer capítulo (muestrario) y, asimismo, explorar los otros sentidos de museo en sus demás secciones (archivo, glosario, estadística, bibliografía). Un museo que deja de serlo para dar paso a su travestismo performativo.

FG: Llama la atención la “bondad” de la recepción del proyecto, donde su mayor crítica ha sido a su denominación de museo y no a su giro epistémico en la construcción visual de la historia. ¿Qué otras críticas oficiales ha tenido? ¿Por qué crees que existe este discurso tan condescendiente? ¿Podríamos pensar que tal vez se perpetúa en la musealidad la distancia con el travesti que no contagia?

GC: En 2004, Luis Lama, crítico y organizador de la Bienal de Lima, escribió en la revista *Caretas* sobre la primera muestra del Museo Travesti:

*Certamen (El otro sitio), en Belisario Suárez, tiene un autocontrol que se advierte desde la banderola de la entrada, donde lo que se supone magenta luce color torta de quinceañera.*

*No quedan muy claros los objetivos de Campuzano, su organizador, pues se aprecia un freno que debería ser antítesis de un travesti que quiere enfrentarse a una sociedad confesional -piensen en Rey o Chávez Chuchón- en la cual precisamente la pacatería es una característica esencial. Y en lugar de enfrentarse a ella y maullar ¡Chuchón ponte condón!, se somete a una Lima mazamorrera donde todo puede temblar y acomodarse rápidamente sin que nada se haya logrado quebrar.*

*La exposición en el Museo de Sitio del Parque Reducto es una demostración de tolerancia municipal que contradictoriamente hubiera podido imponer un recato que se aprecia desde los textos, donde Campuzano hace su trémula ofrenda: "para ti, Duda" (sic). No entiendo. Se es o no se es, pero no se duda. Debió de haber visto "Todo sobre mi madre", cuando la formidable Antonia San Juan –quien interpreta a un hombre quien a su vez interpreta a una mujer, Agrado– declara airosa "en la vida uno es lo que quiere llegar a ser". Y que se joda el resto. Es precisamente esa la militancia que se requería para evitar un modoso lugar común que*

*se contradice con el acto de inauguración en el cual estuvo presente lo más conspicuo del travestismo local. Las fotos del evento revelan una desinhibición que hubiera sido deseable propagar a toda la muestra, para colapso de todos aquellos que como chuchón –con minúsculas, por favor– los considera "una enfermedad, una patología".*

Lama no alude a mi proyecto de museo (sitiando un museo de sitio) ni a la contraepistemología propuesta. Quizá ustedes tienen razón y el pretendido travesti-caballo de Troya siempre puede quedar suspendido en el espacio aséptico del museo (ya decía el etnólogo Arturo Jiménez Borja que exhibir una máscara indígena-mestiza es matarla en cierto sentido). No obstante, rigor y no histeria, ambivalencia y no determinación, mediación y no polaridad, son las estéticas y éticas de este proyecto de largo aliento; una propuesta que demora en destilarse (*slow art* diría Buntinx), que en el juego mímico puede pasar desapercibida pero, asimismo, desea una recepción más allá de su envase plástico.

FG: Planteas en algunos textos una suerte de violencia originaria en la negación de los sexos intermedios por parte de la Conquista española, ¿no existen otras violencias anteriores ejercidas, por ejemplo, por el imperio inca? Mencionas también como referente al teatro medieval, ¿has seguido también la huella del quiebre en Europa a partir, por ejemplo, de la figura del andrógino en el pensamiento medieval, o prefieres realizar una investigación situada en el espacio en que te encuentras?

GC: No niego que existieran violencias anteriores a la Conquista aunque propongo descentrar el origen de tales violencias prehispánicas del deseo-represión sexual propio del cristianismo. Para ello habrá que considerar al inkario más allá del contexto de la crónica colonizada-colonial, ya que al ubicar epistemológicamente a los inkas como puente entre dos culturas, dentro de un esquema evolutivo, los cronistas indígenas, mestizos y españoles transformaron un gobierno bipartito, cuya androginia conceptual fue símil de producción cultural, en un imperio monolítico, individualista y macho. Son relevantes los análisis de María Rotworowski y Michael J. Horswell sobre la crónica del mestizo Inka Garcilaso de la Vega como



blanqueamiento del inkario ante la disminución de su propia influencia, o sobre los cronistas españoles desde un estereotipo delineado previamente durante la ocupación árabe de la península ibérica y aplicado al indígena americano, como otro moro; y de documentos como la *Crónica del Perú* de Guamán Poma donde las imágenes oponen y complementan los textos que las describen. Así, esta extensa carta al Rey sobre los maltratos del español al indígena tiene un doble cometido: la preservación del cuerpo indígena y, asimismo, la de su memoria. La musealización reflexionada de tales estructuras *queer* de poder indígenas nos retornan, por ejemplo, del inka Manqhu Qhapaq guerrero y viril de la historia oficial al hombre-mujer chamánico de su memoria negada. Parte desde una sexualidad como intercambio que amplía su propio campo semántico y desplaza lo colonizado-colonizante más allá de sus entidades fijas locales al entender la "conquista" no como enfrentamiento binario sino como traslape de mestizajes.

Sobre la representación teatral de figuras femeninas por hombres en culturas originarias y mestizas, rastreo el acuerdo contemporáneo de que la "mujer" es interpretada por un hombre debido a características étnicas (la prohibición de la mujer en el teatro) y físicas (una mujer no podría cargar tal peso o ejecutar tal acrobacia). Tales interpretaciones simplistas, pero sobre todo individualistas, dejan de lado la figura del andrógino (hoy ya sólo representada en hombres vestidos de "mujer", quizá resultado de la invisibilización sistemática del sujeto mujer en la historia oficial) que otros observamos articulada en las danzas-espectáculo, vestigios de antiguos rituales donde el andrógino jugaba y juega un papel conector en la coreografía, como diálogo entre lo conocido y desconocido, por ejemplo: el enfrentamiento con un fenómeno natural u otra etnia. Entre la persecución del andrógino indígena y la permisividad de la figura andrógina indígena dentro del ritual católico colonizador como mestizaje, de los arcángeles andróginos bíblicos a los arcángeles andróginos armados de fines de la Colonia que el historiador Ramón Mujica interpreta como guardas inkas de una Colonia mestiza frente a una República ilustrada que

excluye de su pacto aquello indígena y mestizo, observo el quiebre de la huella de ese andrógino, de su poder.

FG: En una entrevista planteas a tu cuerpo como Perú. Considerando las relaciones complejas que antes y después de la Conquista se establecen en un ámbito más amplio que los límites nacionales que hoy no dan cuenta de dinámicas culturales vigentes y que además nos connotan, ¿en qué medida “reduces” tu proyecto al ámbito peruano? ¿Resulta ser una estrategia política en relación a prácticas locales y/o un ejercicio por delimitar al campo que puedes acceder con mayor profundidad?

GC: En un Perú donde sólo queda la disputa por determinar el origen territorial de sus ritos, en una época de nacionalismos (el nacionalismo de “Gana Perú”<sup>2</sup> para reordenar el país hacia adentro, el nacionalismo de “Marca Perú”<sup>3</sup> para promocionar el país hacia fuera) [en una Latinoamérica-archipiélago], reducir la nación al cuerpo no es sino potenciarla. Mi cuerpo como memoria del Perú (des)colonial, como micromundo, como necesidad.

FG: En tu proyecto intentas establecer lecturas-otras sobre la tradición y la modernidad de espacios signados por lo periférico y la cultura de la copia, ¿se rompería en estos espacios con la “unicidad” de la obra, que tanto ha interesado siempre a los museos?

GC: Quiero romper con toda unicidad empezando con la mía. Muchos han querido ver en el Museo Travesti del Perú un proyecto institucional, identitario y nacionalista desde su conceptualización de museo, nación e identidad sexual como entidades sagradas. Yo no considero irrespetar a la comunidad travesti al proponer un travestismo crítico desde mi autorreferencia contradictoria, mutante y múltiple, y desde una memoria

---

<sup>2</sup> “Gana Perú”: alianza de partidos de izquierda creada para las elecciones generales de 2011, y encabezada por el actual presidente Ollanta Humala. Esta compuesta por el Partido Nacionalista Peruano, el Partido Socialista, el Partido Comunista Peruano, el Partido Socialista Revolucionario y el Movimiento Político Voz Socialista.

<sup>3</sup> “Marca Perú”: estrategia publicitaria organizada desde el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo de Perú en 2011. Su propósito es promover a nivel internacional una imagen-país e invitar a la inversión y el turismo, entre otros asuntos.

sexual descolonizante que se encuentra con la actitud metamórfica de los sujetos travestis que un activismo contemporáneo pródigo en identidades pretenden etiquetar. Esta no es una propuesta exclusivista de una travesti para sus colegas sino desde nuestro actuar descolonial hacia sujetos-naciones colonizados como el Perú. Toda peruanidad es travestismo que fagocita la célula-Perú implosionándola para traslaparla con su entorno. Este museo falso de fotocopias, réplicas y artesanías, de obra robada sistemáticamente a otras colecciones (pertenecientes a museos sin una posición crítica frente a su propia colección como robo), es un iconoclasta de tal unicidad. Es esa pared vacía imposible en el sistema de autoverdad de una colección física. Es esa travesti que al asumirse mujer falsa deja de ser fetiche de otros para disfrutar su poder.

© Francisco Godoy / Giuseppe Campuzano, 2013. Texto publicado bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported

Francisco Godoy Vega es investigador y escritor chileno radicado en Madrid. Candidato a Doctor por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Colabora regularmente en revistas de arte y libros con ensayos relacionados a la historia de las exposiciones, publicaciones e instituciones de arte vinculadas a América Latina, además de participar en el debate modernidad/colonialidad. Recientemente ha co-publicado *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile II* (Santiago: LOM Editores, 2012) y *Con la lengua afuera* (Santiago: Territorios Sexuales, 2012). Desde 2009 colabora con los departamentos de Exposiciones y Programas Públicos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. En 2012 curó la muestra "No está listo" en Roomartfair, Madrid y, en septiembre 2013, la exhibición "Chile vive. Memoria activa" en el Centro Cultural de España de Santiago.

Giuseppe Campuzano (Lima, 1969-2013) fue un filósofo, investigador, artista y travesti. Desde el año 2004 desarrolló el proyecto del Museo Travesti del Perú. Éste plantea una búsqueda estética que indaga en los conceptos que enuncia: museo, travesti y Perú. Su archivo, compuesto por documentos pirateados de otras colecciones, se ha incrementado en un proceso precario de apropiación y reproducción, siendo su aspecto virtual su mayor potencial. Este archivo travesti es recreado en cada instalación, con obras y performances que se desarrollan en ese proceso. El museo está dirigido a los episodios sexuales de la historia del Perú, desde el mundo prehispánico a lo contemporáneo, para mostrar la sexualidad como cultura y proponer las realidades del travestismo, como puesta en escena de sus estéticas y una confrontación de sus saberes con lo oficial.