

## ***Yanantin* performático: subjetividades activas y posibilidades de movimiento en la región andina**

### **Performative *yanantin*: active subjectivities and possibilities of movement in the andean region**

Matías Gerardo Graneros<sup>1</sup>  
ICSOH-UNSa-CONICET

#### **Resumen**

Realizamos una lectura de dos archivos de irrupciones de activistas disidentes sexuales en el mundo andino contemporáneo, a partir de las aproximaciones teóricas de los feminismos decoloniales. Retomamos, por un lado, la intervención de Giuseppe Campuzano en Perú y, por otro, la de Lorena Carpanchay en Argentina. En particular, analizamos cómo las opresiones múltiples (Lugones, 2012) restringen las posibilidades de aparición de sujetos que no responden a las normas heterosexualizantes ni homoeróticas. Aunque existe una distancia temporal y espacial entre ambas apariciones, es posible trazar entre ellas una relación de complementariedad o *yanantin* performático. El gesto de poner el cuerpo en una performance y trasladarlo al centro del espacio público produce una situación de desocultamiento: aquello que antes se encontraba en el lado oscuro o invisible pasa al ámbito claro o visible (Lugones, 2014). De esta manera, se altera el orden dominante fundado en una concepción heteropatriarcal, ya que el cuerpo travesti-trans deja de habitar los márgenes.

**Palabras clave:** archivo; performance; complementariedad; movimiento; resistencia

#### **Abstract**

We examine two archives that document the irruptions of queer and dissident activists in the contemporary Andean world, drawing on the theoretical insights of decolonial feminisms. Our analysis focuses, on the one hand, on Giuseppe Campuzano's intervention in Peru and, on the other, on Lorena Carpanchay's in Argentina. In particular, we explore how multiple oppression (Lugones, 2012) constrain the emergence of subjects who resist both heteronormative and homoerotic regulatory frameworks. Although these appearances are separated by time and geography, we suggest that a relation of performative complementarity—or *yanantin*—can be traced between them. The act of placing one's body within a performance and moving it to the center of public space produces a moment of unveiling: what was once located in the dark or hidden side becomes part of the visible/sphere (Lugones, 2014). In doing so, the dominant heteropatriarchal order is unsettled, as the travesti-trans body ceases to occupy the margins.

**Keywords:** archive; performance; complementarity; movement; resistance

---

<sup>1</sup> Profesor en Letras egresado de la Universidad Nacional de Salta. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (ICSOH, UNSa-CONICET). Miembro del Proyecto de investigación tipo A N°2892 CIUNSA: "Memorias, migraciones y agencias en la narrativa latinoamericana contemporánea". E-mail de contacto: [matiasgraneros94@gmail.com](mailto:matiasgraneros94@gmail.com)

## Presentación

En diferentes ocasiones, el arte y el cuerpo se combinan como una forma de estrategia para revertir las distintas estructuras de opresión. En las comunidades lesbianas, gais, bisexuales, travestis, transgenéricas, intersexuales, *queer* (LGBTTIQ+) se llevan a cabo acciones que disputan los sentidos de normatividad y hegemonía impuestos por los patrones heteronormativos y homonormativos (Duggan, 2004). Así, se abren paso prácticas culturales contrahegemónicas que posicionan los cuerpos en lugares que les han sido negados, incomodan las tendencias dominantes, ponen al descubierto las estrategias de sometimiento y, a su vez, las resisten.

Nos proponemos realizar una lectura de dos archivos (Taylor, 2015) de irrupciones de activistas disidentes sexuales en el mundo andino contemporáneo. Ponemos en diálogo la producción del peruano Giuseppe Campuzano en *Museo Travesti del Perú* (2007) y la intervención de Lorena Carpanchay en el espectáculo “Las damas del folklore salteño”, realizado en el mes de junio del 2021 en Argentina. La reubicación de los cuerpos, del margen hacia el centro, nos coloca frente a otras formas creativas de hacer ciudad por fuera de los parámetros dominantes.

La relocalización de las artistas, al mismo tiempo, me permite trazar una relación entre ellas de complementariedad y reciprocidad, de acuerdo con la visión de mundo andina (Mamani Macedo, 2019), a la que denomino *yanantin* performático. Salvando las distancias temporales y espaciales, en el quehacer artístico se da una relación de reciprocidad que reúne y potencia las resistencias disidentes. Esto se debe a que la aparición de los cuerpos trans y travestis en el espacio público deja entrever que las determinaciones se tensionan ya que son puestas en pugna. En consecuencia, se

descentran las posiciones que instalan los cuerpos en escenarios precisos y se abren paso posibilidades de resistencia y movimiento donde los sujetos se oponen y explicitan la existencia de subjetividades activas (Lugones, 2021) generando distintas insurgencias ciudadanas (Walsh, 2012).

Nos interesa reflexionar sobre las expectativas con las que cuentan los cuerpos disidentes para recorrer y ocupar distintos lugares en la región andina (Altuna y Palermo, 1996). Como se ha observado desde una mirada decolonial (Quijano, 2014; Mignolo, 2014; Castro-Gómez, 2017), el espacio, junto con sus ocupantes, forma parte de la estructura de la colonialidad: del ser, del poder y del saber. Entonces, se constituye bajo una colonialidad territorial conformada por un “conjunto de patrones de poder que en la praxis territorial sirven para establecer hegemónicamente una concepción del territorio sobre otras que resultan «inferiorizadas»” (Farrés Delgado y Matarán Ruiz, 2012, p. 151). De esta manera, la ubicación de las personas, sus formas de habitar y sus modos de conocer se hallan permeados por dinámicas de poder que las subsumen.

Esta situación nos conduce a formular algunos interrogantes como: ¿qué sucede cuando una persona se opone a las imposiciones a las que nos referimos hace un momento? ¿Cómo puede ser leída la aparición de una trayectoria que descentra los roles delineados? ¿De qué manera es posible considerar otras condiciones de existencia? De este modo, las preguntas que elaboramos nos permiten adentrarnos en los modos en que algunas personas quiebran un orden impuesto, se escapan de la norma y, desde esos movimientos, configuran alternativas para habitar en el mundo.

Antes de iniciar, como nos ubicamos en el terreno de la performance, creemos oportuno realizar dos aclaraciones: el sentido del término y la materialidad que abordamos. En primer lugar, con ese tipo de accionar se produce una fusión: el cuerpo y

el arte se unen con el fin de alcanzar ciertos objetivos políticos. Diana Taylor (2012) propone ese concepto como un acto de transferencia porque transmite un saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. Vemos que el cuerpo se pone al servicio del arte y viceversa, y, mediante la reproducción, se enfrenta, denuncia y dice con él. De esta manera, concebimos su potencial transformador.

En segundo lugar, en lo que respecta a la materialidad, debemos entender la fuerza del performance como algo que interrumpe y se desvanece, pero que también perdura. Por esta razón, existen dos sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social: el archivo y el repertorio. Nos ubicamos en el primero de ellos ya que es lo que perdura en la medida en que excede todo lo que es en vivo. De esta manera, a causa del carácter de perdurabilidad, el archivo excede al repertorio que resulta efímero.

El archivo, entonces, opera como una memoria que puede ser contenida en múltiples soportes: textos escritos, videos, audios, etc. Su fijeza, es decir, su carácter inalterable, nos permite establecer relaciones y poner en diálogo las performances de Giuseppe Campuzano y Lorena Carpanchay. Esto se debe a que “La memoria archivística trabaja a través de la distancia, más allá de lo temporal y espacial” (Taylor, 2015, p. 55). No obstante, no es solo la existencia de los archivos lo que resulta relevante sino el valor que reconocemos en ellos como agentes (Quispe-Agnoli, 2011), por su capacidad de acción en la producción de relatos que resisten las versiones oficiales para tensionar las memorias locales.

### **Reubicar un cuerpo, acceder a la historia**

Entre los años 2003 y 2004, el artista y filósofo travesti Giuseppe Campuzano (1969-2013) presenta el *Museo Travesti del Perú*. Una de las causas que origina su creación gira

en torno a la exclusión que se ha realizado históricamente del cuerpo travesti en la configuración de la memoria del Perú. Por ello, el artista asalta los museos por ser uno de los espacios donde se visibilizan o invisibilizan las historias que no dialogan con la oficial. Ya en el inicio de su libro homónimo, *Museo Travesti del Perú* (2007), declara: “Toda peruanidad es un travestismo” (Campuzano, 2007, p.08). Así, su principal pretensión es presentar la versión que ha sido arrebatada mediante estrategias de silenciamiento con las que se niegan las prácticas no heteronormadas.

El uso del museo, institución donde se construye una memoria oficial, resulta interesante ya que nos permite avanzar sobre los modos en que se pueden delinear ejercicios que tensionan la hegemonía. El diseño y la puesta en circulación de un dispositivo crítico que condensa formas plurales de peruanidad nos conduce a pensar en los distintos dispositivos de transmisión de la memoria que han narrado solo una visión de la historia. Aquí se privilegian las versiones oficiales en detrimento de las periféricas o subalternas, ya que no cuentan con la posibilidad de desarrollar su historia si no es dentro de los marcos que los dominadores imponen, quedando obligadas a la imitación, la simulación de lo ajeno y a la vergüenza de lo propio (Quijano, 1998). Por lo tanto, se edifica una memoria legítima, abarcativa y con pretensiones de objetividad que encapsula una realidad sin considerar puntos de fuga.

No obstante, hay decires disidentes (Mignolo, 2018), cuyas experiencias se encuentran marcadas por la herida colonial y ponen en pugna las revisiones del pasado. Al respecto, Giuseppe Campuzano propone “hacer visible la rica tradición histórica de las y los travestis, tanto para ellas/os mismas/os como para el público en general” (Campuzano, 2013, p. 63). Así, abona la discusión de la mirada homogénea que, desde 1492, pasando por la conquista y la colonia, de ahí a la conformación de los Estado-

Nación —y las particularidades que convergen en cada uno de esos procesos— ha asignado un lugar específico a los sujetos mediante la implantación de jerarquías sociales disciplinadas y desiguales (Rama, 1998; Quijano, 1999).

Campuzano crea una colección compuesta por cuadros, esculturas, fragmentos de textos, recortes de noticias (ver figura 1) o bien el mismo cuerpo transgénero se convierte en objeto para ser exhibido de manera itinerante en distintos espacios públicos (ver figura 2). La propuesta está guiada por dos intereses: visibilizar una historia negada y presentar esa tarea en un escenario particular: la ciudad. El mismo artista afirma en una entrevista que

es un proyecto político que empieza por impugnar saberes para lograr dislocar poderes, trasladando a los andróginos y travestis de los márgenes al centro de la historia del Perú, como estrategia transformadora desde la memoria hacia la reivindicación social (Campuzano, 2021, p. 2).

Entonces, lo que se presentaba como armónico entra en disputa porque, en realidad, “existen diversas narrativas e interpretaciones del pasado, a menudo contrastantes y en conflicto. [...] por lo cual, en cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión e interpretación del pasado, compartidas por toda una sociedad” (Jelin, 2009, p. 119). En este sentido, se diversifican las versiones a partir de la intervención de diversos agentes que, movidos por distintos intereses, emprenden el trabajo de revisar las memorias (Jelin, 2009).

En cierta medida, el Museo Travesti opera como una suerte de archivo vivo y desconcertante (Farge, 1991), ya que “ha acopiado una diversidad de fuentes que incluyen objetos artísticos y antropológicos, imágenes, textos, leyes, testimonios y recortes de prensa a partir de los cuales supo construir un contrarrelato travesti de la historia del Perú”

(Aja Spil, 2020, p. 89). La colección en su conjunto condensa las memorias travestis recogidas por Campuzano y pone en el centro de la discusión pública otra manera de concebir Perú.

La propuesta de Campuzano condensa en un trabajo multidisciplinario “una serie de representaciones (imágenes, textualidades y esculturas) a partir de la figura de la travesti postulada como puente entre imagen y texto, entre tiempos y espacios, cuyo cuerpo deviene heredero de un linaje de medidores” (Gayet, 2021, p. 166). De ese modo, los cuerpos disidentes logran un agenciamiento con el que cuestionan los silencios y los borramientos que prevalecen en el archivo oficial en el que no han sido incluidos. Se trata de materialidades y corporalidades que dislocan el mapa de las prácticas sociales, políticas y morales (Cabrera, 2021) y, al mismo tiempo, rompen con las lógicas hegemónicas que provienen del centro.

Las dinámicas de silenciamiento y negación en el espacio público son tensionadas con la intervención del documento de identidad (ver figura 3) que realiza el propio artista. Altera el formato del dispositivo para problematizar las posibilidades de la construcción de la propia identidad. En la imagen-montaje se observa una persona con aparentes rasgos femeninos y en la sección “Género” aparece la letra “T”. Ya no es lo femenino o lo masculino lo que le otorga validez a la credencial, sino la asunción del travestismo como otra forma de erigirse con la que cuenta una persona.

De esta manera, Giuseppe Campuzano interviene en el curso lineal de la historia y lo subvierte. Como resultado, pone al descubierto lo invisibilizado mediante la yuxtaposición de archivos que dan cuenta de las violencias múltiples que sufren los cuerpos travestis. Entonces, la narración homogénea de Perú se tuerce a partir de la materialización del Museo Travesti y se altera el orden de los polos: el visible y el no

visible. Como propone Aníbal Quijano (1999), se ha efectuado una subversión de los patrones visuales coloniales, reapropiándose de los elementos que antes debían imitar o venerar “para poder expresar su propia experiencia subjetiva, si no ya la previa, original y autónoma, sí en cambio su nueva, dominada sí, colonizada sí, pero subvertida todo el tiempo, así convertida también en espacio y modo de resistencia” (Quijano, 2011, p. 7).

En definitiva, el archivo de las performances de Campuzano nos muestra otra forma de transmisión de las memorias. Ya no se trata de una versión única o lineal sino de múltiples miradas sobre un mismo devenir histórico. A su vez, el desplazamiento de los cuerpos y el asedio que producen sobre los centros urbanos y las instituciones nos permiten pensar que estamos frente a la metáfora de la serpiente *amaru*: el reptil, lanzado por la voracidad del hambre y la desesperación, aprieta el cerco hasta engullirlo, aplasta y devora el casco urbano, las zonas residenciales limeñas.

### **Asediar el centro: lucha y canto ancestral**

En cuanto al archivo de la performance de Lorena Carpanchay<sup>2</sup>, su participación ocurre en el espectáculo “Las damas del folklore salteño”<sup>3</sup>. Cuenta con dos apariciones en escena: una, como solista y, otra, junto con el resto de las artistas al terminar la función.

---

<sup>2</sup> En esta ocasión, se trata de un registro audiovisual personal recogido a partir de la grabación de la presentación con un teléfono celular.

<sup>3</sup> El espectáculo se desarrolló el día 18 de junio de 2021 en la Casa de la Cultura, ubicada en el centro de la ciudad de Salta. Contó con la participación de distintas artistas como Paola Arias, Alma Carpera, Agustina Vidal y Jacinta Condorí quien, además, estuvo a cargo de la conducción. Jacinta Condorí, música de los valles calchaquíes, mencionó en una nota para el diario El Tribuno que “El objetivo del mismo es visibilizar a las artistas en los escenarios, tanto a las que cuentan con notable trayectoria, como a las emergentes. Queremos alcanzar una armonía total en un solo momento, y con público en vivo. Hace bastante tiempo que no se vive un concierto de esta envergadura” (*El Tribuno* (18/06/2021), <https://www.tribuno.com/nota/2021-6-18-10-3-0--las-damas-del-folklore-salteno-reunen-sus-estilos-para-alcanzar-una-armonia>, fecha de consulta 15/11/2025).



Durante el primero, se encuentra de pie en el centro del escenario, acompañada solo por su caja, un poncho y un sombrero. Hacia el fondo hay otras músicas pero no intervienen en ningún momento, solo escuchan a la coplera. Casi al finalizar la intervención de Carpanchay, Jacinta Condorí, otra coplera vallista, la acompaña de fondo tocando una caja.

Carpanchay es anunciada como una artista que presenta su lucha y el activismo trans desde el canto ancestral de la copla<sup>4</sup>. Al comenzar, menciona que la tonada va a ser “linda fuera si volvieras” (Carpanchay, 18 de junio de 2021) y, acto seguido, comienza a cantar. La tonada se repite una y otra vez entre los versos de las coplas y, en algunos casos, se duplica el condicional “si volvieras”. La aparición reiterada de esta construcción marca la idea de un “tú” ausente cuya aparición es el deseo de una imposibilidad. No sabemos a quién remite el “yo”, ni dónde se encuentra ese receptor potencial.

La tonada nos permite preguntarnos: ¿volver a dónde? ¿Volver de dónde? Una primera respuesta puede ser: dirigirse o volver de las marcas signadas por la diferencia. Es decir, reconocer los distintos marcadores que operan en la asignación de posiciones específicas a las personas según su género. Pensamos en los lugares, los cuerpos y las identidades que habitan las travestis y sus posibilidades de circulación. Lohana Berkins (2008) reflexiona sobre las diferentes instancias de negación que sufren como consecuencia de la estigmatización proveniente de distintas instituciones como el Estado, la policía o la iglesia. Desde esos espacios se construyen discursos que operan en contra

---

<sup>4</sup> La copla es una forma poética y musical que combina elementos de las culturas indígenas e hispanicas. Se trata de una composición compleja con una entidad propia, construida a partir de identidades sociales y lingüísticas plurales, que persisten en el acervo patrimonial de los pueblos. Si bien su ejecución es individual o en grupos, su contenido remite a una memoria social (Páez, Martínez, Riegler y Martínez Zabala, 2021). Su composición intercala la tonada, estribillos que se repiten de manera constante, con los versos de las coplas.

de los cuerpos no normativizados: negación de la identidad, patologización, criminalización, persecución y detenciones arbitrarias. Así, se edifica una larga cadena de violencias y exclusiones que mueve a hacia los márgenes de la esfera pública las posibilidades de existencia de otras formas de ser.

En esta misma línea, la coplera avanza y dice: “Soy diaguita de Chuscha tierra que hay de volver” (Carpanchay, 18 de junio de 2021). Aquí, el primer verso vuelve sobre la idea del regreso a un lugar. A diferencia del caso anterior, ahora es el propio sujeto poético quien asume el deseo de retornar a su tierra. Hay, entonces, una voz que ha sido expulsada y ansía volver al lugar que siente suyo.

Las expulsiones de las mujeres travestis de sus hogares ocurren durante su infancia y adolescencia. Sobre todo, aparecen junto con el inicio del proceso de construcción de la propia identidad. Esto se debe a que los distintos lugares, como el hogar —primer espacio de socialización—, “están estructurados por reglas, principios, clasificaciones, estereotipos, esquemas evaluativos sobre la sexualidad, el género y la orientación sexual, los cuales no pueden ser contestados sin costos” (Fernández, 2004, p. 74). La emergencia de una identificación distinta a la normativizada sufre como consecuencia la segregación<sup>5</sup>.

La salida del hogar marca otro inicio en la construcción de la identidad travesti. Sin embargo, las relegaciones al margen no terminan allí. Como no han finalizado sus estudios primarios o secundarios —instituciones que inciden de forma directa en las instancias de discriminación— se torna difícil encontrar un trabajo formal. Por ello, ejercen la prostitución desde edades muy tempranas. Tal situación nos permite recuperar los versos: “Palomita prisionera, sácame de este arenal / Mirá que me viene persiguiendo

---

<sup>5</sup> Las mujeres travestis que asumen su identidad y son expulsadas de sus hogares se ven obligadas a diseñar múltiples estrategias de supervivencia. Luego de que son abandonadas por sus padres avanzan con el proceso de adopción de signos propios de lo femenino (Fernández, 2004).

la brigada federal” (Carpanchay, 18 de junio de 2021). Allí, la coplera se refiere al rol de la policía que atenta contra los cuerpos disidentes.

En Salta, las trabajadoras sexuales denuncian de forma constante los maltratos que sufren por parte de los efectivos policiales. Esto se debe a que en el año 2015 se sanciona la ley 7914 que modifica el Código Contravencional de la Provincia e incluye en el artículo 114 una sanción a las personas que demanden u ofrezcan servicios sexuales en la vía pública. De esta manera, la prostitución, práctica callejera, también es condenada y perseguida.

En su intervención, Lorena Carpanchay no solo denuncia las vejaciones que sufren las personas que escapan de los binarismos del género. Asimismo, su canto permite ver que se posiciona y lleva a cabo una agencia ante ellas cuando dice: “Soy diaguita también trava y me vas a respetar / Tus insultos, tus maltratos no me van a derribar” (Carpanchay, 18 de junio de 2021). Así, el traslado de Cafayate, espacio rural y periférico, a Salta, centro de la ciudad, deja entrever que “El lugar es más bien lo que da significado al mundo integrando cosas, cuerpos y memorias en configuraciones particulares, generando espacios o regiones para la existencia” (Palermo, 2014, p. 14).

La aparición del cuerpo travesti en la escena pública se presenta como una forma de resistencia frente a la distinción binaria colonial heterocentrada que lo acalló mediante diferentes estrategias clasificatorias, configurando distintas formas de alteridad. Ello dado que

En la construcción del otro se inicia un proceso que es mutilador y doloroso tanto a nivel simbólico como material y en el que el silenciamiento del otro o su incapacidad para hablar es fundamental para que no pueda representarse a sí mismo. (Jiménez-Lucena, p. 45)

En contraposición, Lorena Carpanchay construye un lugar social y produce materialmente espacios de oposición (DiPietro, 2015).

Así, lo reafirma cuando dice: “Ya viene la marica cantando la tonada / Ya viene la mariposa derribando las miradas” (Carpanchay, 18 de junio de 2021). Aquí, se vale de dos términos empleados comúnmente como un insulto: “marica” y “mariposa”. Pero ellos le permiten erigirse como alguien que tiene cierta injerencia sobre el resto al “derribar sus miradas”. Eso que se cae podrían ser los marcos que regulan las posibilidades de aparición de los cuerpos de la disidencia sexual en el espacio público.

Podemos ver que la coplera usa su cuerpo para denunciar la violencia que sufre como perteneciente al colectivo travesti y la nación diaguita. Su participación resulta una performance mediante la cual altera el orden espacial y refigura las posibilidades de los oprimidos dentro de las complejidades de lo social (Lugones, 2021). Al mismo tiempo, utiliza el canto ancestral de la copla para vehicular la experiencia colectiva que no ha sido considerada hasta entonces.

Las intervenciones que recuperamos nos permiten ver que nos encontramos dentro del sistema de estratificación moderno/colonial, donde “la sexualidad se transforma introduciéndose una moralidad antes desconocida que reduce a objeto el cuerpo de las mujeres y al mismo tiempo inculca la noción de pecado, crímenes nefandos y todos sus correlatos” (Segato, 2015, p.86). Por lo tanto, las relaciones de poder se entrecruzan en el entramado de violencias e impactan de modos particulares cuando las personas son atravesadas por múltiples dimensiones que son simultáneas.

No obstante, sus irrupciones nos permiten revisar la construcción de un contratrama bajo la cual los sujetos participan en la generación de intenciones. En consecuencia, nos topamos con lo que propone María Lugones (2021) cuando dice: “La

subjetividad activa [que] vive en la actividad de generar intenciones complejas en colectividades complejas heterogéneas, dentro y entre mundos de sentido complejo. Su actividad no está subordinada ni es servil, sino que transgrede el sentido dominante” (2021, p. 323). De esta manera, se edifican posibilidades de movimiento en una región específica.

## Conclusión

Tanto Giuseppe Campuzano como Lorena Carpanchay realizan una serie de movimientos. El peruano lleva adelante uno, con el museo y, otro, con las cavilaciones en sus libros. La salteña se mueve desde el interior a la capital de la provincia. Con estas acciones, intervienen en el escenario público, trasladan al espacio visible lo que antes se hallaba oculto. La conjunción de esas acciones nos permite asentir que en la región andina se ha gestado un *pachakutiy* marica. Con esta idea nos referimos a una fuerza, un vuelco disidente que va en contra de las imposiciones diseñadas sobre el género y la sexualidad establecidas desde una mirada occidental y colonial.

La primera noción que conforma nuestro razonamiento es un término quechua compuesto por dos conceptos: *pacha* y *kuti*. El primero significa el tiempo, el espacio, el suelo; el segundo da cuenta del cambio. Específicamente, Mauro Mamani Macedo (2019) menciona que en dicho enlace hay un paso de un tiempo a otro, es decir, un turno que debe dar lugar al siguiente. De esta manera, nos referimos a un tiempo/espacio que ha visto alterado su curso.

Con respecto al segundo, consideramos oportuno recuperar la palabra marica porque marca una distancia con las acepciones diseñadas desde el norte u occidente y permite indagar los procesos de la disidencia sexual latinoamericana de un modo más

localizado. Al referirse a los conceptos extranjerizantes, María Galindo (2017) sugiere que “Esta nomenclatura neoliberal gelebetosa [...] no solo tiene la carga colonial de repetir y adoptar un esquema occidental, sino la carga colonial de su propia neurosis respecto de las raíces de la 'homosexualidad en estas tierras’” (Galindo, 2017, 34). Por lo tanto, es necesario tensionar las categorías atendiendo la complejidad de las identidades sin perder de vista que todo término carga con un archivo epistémico (Valencia, 2017).

En definitiva, podemos decir que el archivo de las performances “quiebran el lugar privilegiado de la subjetividad heterosexual que ha detentado largamente la hegemonía de la construcción de relatos” (López, 2013, p. 13). Con el *pachakutiy* marica estamos frente a un cambio que trastoca lo instaurado en relación a la ubicación de los cuerpos travestis y la disidencia sexual en general ya que discuten con las configuraciones impuestas sobre ellos. Asimismo, la apuesta por la formulación de nociones que recuperen categorías del mundo andino nos posibilita abonar el campo de reflexiones de los estudios de género desde una mirada localizada.



Figura 1



Figura 2.



Figura 3. Giuseppe Campuzano DNI (*De natura incertus*) (2004).

### Referencias bibliográficas

Aja Spil. R. (2020). “Museo Travesti del Perú. Curadurías andróginas, mestizas y revolucionarias” en *Revista de estudios curatoriales*, año 7, número 11, primavera 2020. Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Disponible en <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/929>

Berkins, L. (2008). “El derecho absoluto sobre nuestros cuerpos” en *Marxists Internet Archive*. Disponible en <https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/berkins/2000/xii.htm>

Campuzano, G. (2007). *Museo Travesti del Perú*. Institute of Development Studies.

Farrés Delgado, Y. y Matarán Ruiz, A. (2012). “Colonialidad territorial: para analizar a Foucault en el marco de la desterritorialización de la metrópoli. Notas desde La Habana” en *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.16: 139-159, enero-junio 2012. Disponible en <http://www.revistatabularasa.org/numero-16/08farres.pdf>, pp. 139-159.

Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes: travestimos e identidad de género*. Edhasa.

Gayet, A. (2021). “*Museo Travesti del Perú*: un agenciamiento a partir de la intervención del archivo y la maquinaria barroca desde la disidencia sexual” en Ostrov, A. (Coord.) *Espacios del género. Literatura y artes visuales en América Latina*. Alción Editora, pp. 165 – 190.

Jelin, E. (2009). “¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? actores y escenarios de las memorias” en Vinyes, R. (ed.) *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. RBA.

La Fountain-Stoke, L (2021) “Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Perú” en *Hemispheric Institute E-misférica*. Disponible en <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-entrevista>

López, M. (2013). “Pink it, Bitch! Destellos de una escritura traca” en López, M. (ed.) *Saturday night thriller y otros escritos* 1998-213. Estruendomundo.



Lugones, M. (2012). “Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples” en *Pensando los feminismos en Bolivia*. Disponible en: <http://rcci.net/globalizacion/2013/fg1576.htm>

Lugones, M. (2014). “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial” en Mignolo, Walter (comp.) *Género y descolonialidad*. Del Signo: pp. 13-42.

Lugones, M. (2021). *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Del Signo.

Mamani Macedo, M. (2019). “*Purun yachana*. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura” en *Jornaler@s. Revista de estudios literarios y lingüísticos*. Año 4/N° 4 – agosto de 2019. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, pp. 11 – 22.

Quijano, A. (1998). “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina” en *Ecuador debate*, Quito-Ecuador, agosto de 1998. Centro Andino de Acción Popular, pp. 227-238.

Quijano, A. (2011). “Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina” en *Contextualizaciones. Revista semestral del Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad de Guadalajara*, Año 3, Número 5, julio-diciembre 2011, pp. 1-13.

Quijano, A. (2014). “Colonialidad del poder y clasificación social” en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO, pp. 285-327.

Quispe-Agnoli. R. (2011). “Domesticando la frontera: mirada, voz y agencia textual de dos encomenderas en el Perú del siglo XVI” en *Guaraguo. Revista de Cultura Latinoamericana*. Año 15, N° 36.

Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.

Segato, R. (2015). “El sexo y la norma: frente estatal-empresarial-mediatocristiano”. En *La Crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Prometeo, pp. 101-138.

Taylor, Diana (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultura performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.