

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Meloddye Carpio Ríos

mrodr53@uic.edu

“Poéticas de resistencia sudamarika”

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana

Número 62, octubre-diciembre de 2022, pp. 67-71.

ISSN: 01855727

Xalapa, Veracruz, México



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

En diversos países latinoamericanos –y en este caso me referiré específicamente a los sudamericanos–, están surgiendo importantes focos de lucha que se resisten a replicar historias de violencia y silencios; focos de lucha donde, a través de activismos, acciones políticas y compromisos artísticos, se arremete contra prejuicios, saberes y deseos privilegiados. Lo sudamarika,¹ propongo, se debe entender como aquellas prácticas de resistencia, como esas herramientas de lucha política que posibilitan la construcción de imágenes y narrativas capaces de dar cuenta de procesos coloniales, patriarcales y raciales. Las poéticas sudamarikas, al apropiarse de archivos, de privilegios, de espacios públicos y privados a los que no se tenía acceso, contagian sus deseos, exteriorizan sus placeres y vuelven palpables sus goces. Donde sus cuerpxs cabras, trans, negrxs, migrantes, etnoracializadxs, marginales, cho-lxs² deconstruyen la supuesta norma y reconstruyen, a través de la ternura, el deleite, la rabia, lecturas alternativas colmadas de vida y goce.

En países como Bolivia, el programa *Nación Marica*, conducido por Roberto Condori y Edgar Soliz, ha tomado el espacio audiovisual público para ofrecer desde hace más de 10 años una emisión radial y, más recientemente, una propuesta de programas audiovisuales donde por medio de lo sonoro producen otros tipos de narrativas tomando espacios de la ciudad, espacios cotidianos; desde allí, ponen en la mesa de discusión reflexiones que tienen que ver con sexualidades disidentes, con deseos, experiencias y reflexiones otras. En Argentina, el libro digital *Mariconcitos. Feminidades de niños, placeres de infancia*, editado por Juan Manuel Burgos y Emmanuel Theumer, invade el

Poéticas de RESISTENCIA sudamarika

Meloddye Carpio Ríos

espacio literario y digital a través de 75 narrativas de memorias de infancias maricas, presentando un proyecto que sirve de pedagogía para las infancias maricas, cuyos testimonios transitan entre el deseo y el escarnio, los placeres y las censuras, la risa y el llanto. Y, en el Perú, país del que me ocuparé en este ensayo, tres artistas –Christian Bendayán, Javi Vargas y Juan José Barboza-Gubo– redefinen desde las artes visuales lo considerado “arte de buen gusto”, “arte de élite”, privilegiando cuerpxs y espacios no-normativos.

Dos jóvenes observan fijamente al espectador y sonríen de manera ligera, contagiosa y coqueta. Sus cuerpos feminizados visten trajes de baño de colores, mientras posan de manera alegre y seductora, como si invitaran a quienes los observan a disfrutar con ellos. A sus espaldas, una pared color azul metálico se fusiona con una multiplicidad de siluetas chillantes de pájaros, corazones flechados, atardeceres, notas musicales, flores y palmeras. Por último, en la parte superior, se vislumbran dos cuadros parcialmente visibles que enmarcan los recuerdos de un pasado: las fotografías de un policía y una reina de feria se desvanecen en sus bordes. Esta intrincada simbiosis estética de colores y obje-

tos, titulada *Cuando va cayendo el sol* (2000),³ es parte de la obra del pintor iquiteño Christian Bendayán. A través de su incorporación de personajes de género no binario, la integración de seres mitológicos y reales con elementos oníricos, y su representación de lo íntimo y sensual, Bendayán ubica aquellos cuerpos precarios, considerados “lo restante/las sobras”,⁴ como elementos esenciales en su forma de visualizar y sentir la vibrante composición de cultura popular y mitología amazónica peruana.

El canon artístico peruano, en tanto mecanismo de poder sujeto a discursos conservadores, eurocentristas y patriarcales, funciona como máquina cultural que constata y a la vez justifica el discurso y el imaginario hegemónico. Se acepta y refleja el considerado arte de buen gusto en la sociedad, y a su vez se rechaza y repudia cualquier factor que tergiverse la norma social o lo considerado arte de élite. Ante este patrón establecido, una poética sudamarika irrumpe y confronta los parámetros, para rechazar esta idea de cómo se tiene que ver y en dónde se puede acceder al arte; así, altera el canon artístico al no seguir los mecanismos del mundo del arte de élite y los discursos que privilegian ciertos espacios y cuerpos sobre

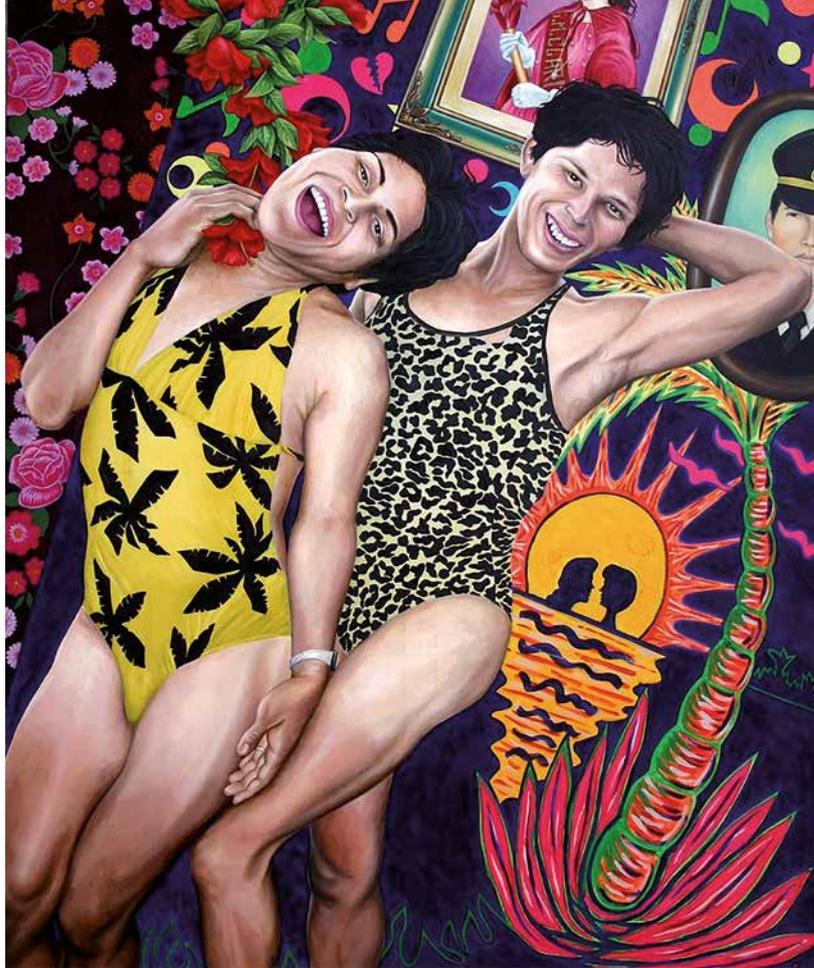


FIGURA 1: Christian Bendayán: *Cuando va cayendo el sol*

otros. A través de esta estética, se altera el archivo, combinando de forma inesperada deseos y fantasías, haciendo visible tanto lo real como lo imaginado, conectando imaginarios amazónicos y ciudadanos, para finalmente deconstruir la supuesta norma y crear arte que rompa el molde, haciendo visibles cuerpos, vidas, espacios, deseos, objetos que no habían sido considerados o incluidos por el sistema.

Por su parte, el artista Javier Vargas Sotomayor subvierte la escena plástica nacional peruana no solo desacralizando el archivo histórico por medio de sus grabados, sino al descentralizarlo, alterarlo y ofrecer una versión travestida de padres y madres de la patria apócrifos. En su obra *La falsificación de las Tupamaro* (2006),⁵ en que hace uso de fotografía y pintura digital, el artista se acerca a la imagen del héroe revolucionario andino Tupac Amaru II,⁶ tra-

vistiéndolo múltiples veces en las divas populares Dina Páucar,⁷ Farrah Fawcett, Marilyn Monroe y Frida Kahlo, quienes, con maquillajes y peinados ostentosos, torcida y lujuriosamente resignifican al héroe y seducen al espectador. Se ve cómo la figura de Túpac Amaru es despojada de la referencia mítica e histórica del discurso del héroe revolucionario, cuando su imagen es rescatada simbólicamente del archivo y reemplazada 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, 67). Giuseppe Campuzano, en *Museo travesti del Perú* (2008), apunta que, “al travestir a los héroes nacionales, víctimas de su masculinidad, se deconstruyen sus mitos y se les humaniza en el proceso” (44).

Una humanización que implica una feminización y por lo tanto una doble transgresión, ya que el héroe, archivo mítico inalcanzable del pueblo, pierde su posición en el constructo imaginario de la nación y eso llama a la reacción.

Reacción que no se hizo esperar, ya que a dos semanas de inaugurada la muestra artística de *La Falsificación de las Túpac*, la Alianza Francesa de Miraflores, lugar que acogía la exhibición, censura el video⁸ que forma parte de la misma, afirmando que “la pieza atenta contra la integridad de los niños y niñas que estudian en la Alianza”. Este acto de censura demuestra cómo, en una sociedad patriarcal, binaria y aún predominantemente católica, una estética de rebeldía transgrede límites imaginarios que provocan el escarnio público y la censura política por cuestionar las normas del patriarcado.

Como reacción a esa censura, Javi Vargas publica en sus redes sociales una versión travestida del poema del autor Alejandro Romualdo titulado “Canto coral a Túpac Amaru” (1987), que narra la desgarrada violencia con la cual los verdugos matan a Túpac Amaru II en la plaza de Cuzco. En la versión de Vargas se resignifica el archivo histórico de la muerte de Túpac Amaru II, expresando por medio de lectura la censura que experimenta la exhibición *Las Tupas*; así, se traviste al poema mismo al ser reinterpretado y al feminizar lingüísticamente la figura del padre de la patria. Vargas publica lo siguiente:

CORAL A LAS TÚPAC AMARU
Las harán volar con dinamita.
En masa, las cargarán, las arrastrarán.
A golpes las llenarán de pólvora la boca.
Las volarán: ¡Y no podrán matarlas!
Les pondrán de cabeza sus deseos, sus dientes y gritos.
Las patearán a toda furia. Luego, las san-

grarán: ¡Y no podrán matarlas! Las golpearán: ¡Y no podrán matarlas! Les sacarán los sueños y los ojos. Querrán descuartizarlas grito a grito. Las escupirán. Y a golpe de matanza las clavarán: ¡Y no podrán matarlas! Les amarrarán los miembros. A la mala, tirarán: ¡Y no podrán matarlas! Querrán volarlas y no podrán volarlas. Querrán romperlas y no podrán romperlas. Querrán matarlas y no podrán matarlas. Querrán descuartizarlas, triturarlas, mancharlas, pisotearlas, desarmarlas. Querrán volarlas y no podrán volarlas. Al tercer día de sus sufrimientos, cuando se crea todo consumado, gritando ¡LIBERTAD! sobre la tierra, han de volver. ¡Y no podrán matarlas! Querrán callarlas, ¡¡¡Y NO PODRÁN CALLARLAS!!!

Otro ejemplo de estas prácticas de censura y de doble invisibilización viene del proyecto fotográfico y de instalación *Virgenes de la Puerta* (2015), presentado por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek.⁹ En este proyecto, 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 que, en medio de la destrucción, todavía ostentan rasgos de una riqueza de años pasados. Estos despojos de la Colonia y sus conceptos disfuncionales de clase, rango social y etnia siguen atemporalmente vigentes en la sociedad peruana. En este proyecto fotográfico, lo que hay es una tensión entre un afuera/adentro que formula la geopolítica del cuerpo femenino trans. Se desestabiliza el proyecto de archivo al proponer la descolonización de los espacios, de las formas de representación y constructos hegemónicos y binarios, promoviendo espacios y temporalidades que permitan nuevas lecturas del existir.

Sin embargo, estos acercamientos a una estética alternativa transgreden límites en el imaginario de, lamentablemente, gran parte de la población peruana. Un ejemplo es el congresista fujimorista Carlos Tubino, quien al considerar las fotografías de la obra no solo pornográficas sino herejes –ya que representaban “una ofensa a la cristiandad”–, presentó un proyecto de ley que penalizaría de delito aquellas acciones que atenten “contra la libertad religiosa y de culto”, indicando que: “El que sin derecho ataque a otro mediante ofensas a su libertad religiosa será reprimido con pena privativa”.

Si bien existen aún políticas públicas y privadas de exclusión y censura apañadas por el Estado que legitiman la incapacidad del patriarcado para la inclusión, lo que propone *Virgenes de la Puerta* a presentar a diferen-

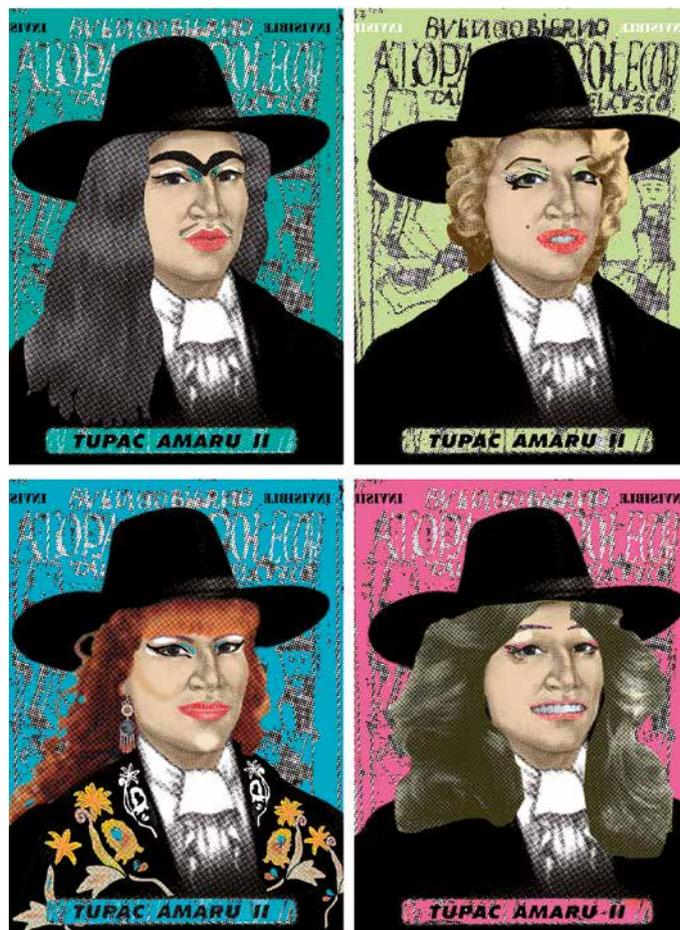


FIGURA 2: Javi Vargas Sotomayor: *La falsificación de las Tupamaro*

tes mujeres transgénero “con capas y coronas, confeccionados (*sic*) por artesanos del interior del país [es] conectar con referentes icónicos de las pinturas religiosas del periodo colonial, como la ‘Virgen de la Leche’ o ‘Santa Rosa de Lima’ y con personajes como ‘las tapadas’” (Redacción *Perú21*); es entrelazar nociones de estética y política buscando reconocer la vulnerabilidad, belleza y fortaleza de las comunidades travesti al presentarlas como íconos religiosos del siglo XIX.

Disminuir la incomodidad y resistencia de cierta parte del pueblo peruano para aceptar estéticas de resistencia que subviertan patrones heteronormativos y patriarcales es una tarea a largo plazo; sin embargo, esto forma parte del proyecto de contrarchivo sudamarika, que propone descolonizar las formas de representación y constructos hegemónicos y binarios, promoviendo espacios y temporalidades que permitan esta integración. Además, existe en el ejercicio de resistencia la posibilidad de que nuevas expresiones artísticas, populares, culturales, que han permanecido silenciadas por los constructos coloniales y patriarcales, encuentren una apertura a la resignificación, inclusión o incluso rebelión.



FIGURA 3A. Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek: *Virgenes de la Puerta: Leyla*

Las poéticas de resistencia sudamarika, al entrar en espacios públicos y muchas veces censurados por el pudor, la hegemonía y la heteronormatividad, exigen la desobediencia visual, auditiva y de conocimientos. Estas poéticas movilizan y excitan historias, deseos, objetos y discursos en un contexto que va más allá de proyectos de nación de los que siempre lxs cuerpxs disidentes han estado al margen. Porque la radio, la literatura y el arte, con mayúsculas, no piensan en corporalidades y deseos fuera de los higienizadx y blanqueadx; por eso las poéticas de resistencia sudamarika se nombran y construyen desde sus propias narrativas de resistencia al ser sudamericanxs, marikas, sudakas. **LPyH**

NOTAS

¹ Mi acercamiento a esta lectura como mujer, cisgénero, feminista, viene de un lugar de profunda admiración, aprecio y reflexión por el maravilloso y arduo trabajo de mis compañerxs y hermanxs, así como por la labor de artistas, activistas y demás teóricas quienes a su vez reflejan y comparten las historias de miembrxs de estas comunidades. Reconozco los muchos privilegios con los que cuento y cómo soy cómplice de los sistemas que ejercen violencia y marginalizan a miembrxs de estas comunidades; por esta razón, considero que estos privilegios deben servir para luchar contra las desigualdades sociales y, desde esta posición, busco contribuir a la construcción de una representación social más justa de la comunidad LGTBQ+ y las comunidades travestis/locas/maricas en América Latina.

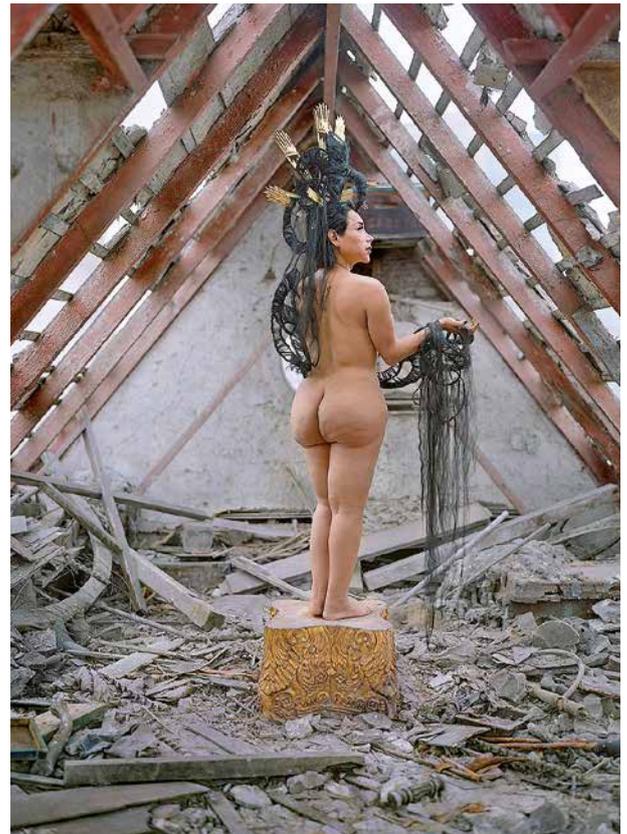


FIGURA 3B.: Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek: *Virgenes de la Puerta: Agatha*



FIGURA 3c.: Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek: *Virgenes de la Puerta: Denise, Yefri, Angie*

² La palabra *cholo*, *chola* es generalmente usada de forma despectiva (Perú, Ecuador, Bolivia, Argentina). La RAE la define como: “Dicho de un indio: que adopta los usos occidentales. Mestizo de sangre europea e indígena”.

³ Ver figura 1.

⁴ Traducción propia de la teoría de “surplus populations” como producto del capital de Roderick Ferguson en *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique* (2006) y proviene del concepto de “surplus”, el “excedente” de la teoría marxista. Asimismo, Deborah Vargas, en “Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic” (2014), se acerca a la teoría de Ferguson a través de una analítica latina queer y define a este como “lo sucio”.

⁵ Ver figura 2.

⁶ Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui Noguera) encabezó la más grande rebelión contra la colonia española en el siglo XVIII. Su figura ha sido empleada en procesos de reivindicación, como la Ley de Reforma Agraria, por Fernando Belaúnde Terry (1964) y por los procesos de transformación social bajo el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas encabezado por Juan Velasco Alvarado (1968-1975) (Miyagui Oshiro 2020).

⁷ Exitosa cantautora peruana de música andina y vernácula.

⁸ Con respecto al contenido del video, Vargas sostiene: “La mencionada obra consiste en un video cuyos protagonistas son ‘Las Tupis’ 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).

⁹ Ver figuras 3a, 3b y 3c.

REFERENCIAS

- Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo travesti del Perú*. Lima: Giuseppe.
- Carvajal, Fernanda. 2015. “Políticas de la infección”, *Errata 12*. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/politicas-de-la-infeccion>.
- Miyagui Oshiro, Jorge Alberto. 2020. “La tupi, una Túpac Amaru travesti: disidencia sexual y transgresión simbólica en el foro de la cultura Solidaria”, *Index Revista de Arte Contemporáneo* 10.
- Perú 21. 2018. “Canon: La exposición de arte de la que todos están hablando”, 27 de enero. <https://peru21.pe/cultura/canon-exposicion-hablando-393508-noticia/#:~:text=CANON%2C%20es%20el%20proyecto%20de,identidad%20de%20g%C3%A9nero%20y%20sexualidad>.
- Vargas Sotomayor, Javier. 2009. “Coral a las Túpac Amaru”, post personal, página de Facebook..

Meloddye Carpio Ríos es investigadora, instructora, transfeminista. Le interesa el potencial que el arte, las narrativas populares y los activismos tienen como movimientos políticos/culturales de resistencia y como dispositivos de reinterpretación que desmantelan el patriarcado, la homofobia y el racismo.