

RELECTURAS QUEER DE LA CRÓNICA COLONIAL EN *MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ*, DE GIUSEPPE CAMPUZANO

QUEER RE-READINGS OF THE COLONIAL CHRONICLE IN *MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ*, BY GIUSEPPE CAMPUZANO

MARÍA JOSÉ SABO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, CONICET
merisabo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7808-2873>

Recibido: 15 de agosto de 2022

Aceptado: 30 de septiembre de 2022

Resumen

El artículo indaga sobre la presencia de la crónica colonial en la obra *Museo travesti del Perú*, de le escritore, artista y pensadore Giuseppe Campuzano. Se busca indagar sobre qué estrategias y propósitos se ponen en juego en la relectura que Campuzano hace de la crónica colonial, sosteniendo como hipótesis que dicha relectura culmina por re-escribirla. En este sentido, propongo pensar que la crónica colonial no es invocada sólo como un gesto nostálgico, sino en función de su reescritura activa en el presente y dentro de una ficción museística particular –la de un museo travesti– que lo resignifica. Se propone abordar la apertura del archivo de las crónicas coloniales bajo el concepto del “huaqueo” llevado adelante como acción política y estética que culminará en el diseño de un museo alternativo de la peruanidad.

Palabras clave: crónica colonial, huaqueo, Giuseppe Campuzano, relectura queer, museo alternativo

Abstract

The article investigates the presence of the colonial chronicle in the work *Museo travesti del Perú*, by Giuseppe Campuzano. It seeks to investigate what strategies and purposes are put into play in Campuzano's re-reading of the colonial chronicle, arguing as a hypothesis that such re-reading culminates in rewriting it. In this sense, I propose to think that the colonial chronicle is not only invoked as a nostalgic gesture, but also as a function of its active rewriting in the present and within a particular museum-like fiction –that of a transvestite museum– which re-signifies it. We propose approaching the opening of the archive of colonial chronicles under the concept of “huaqueo”, carried out as a political and aesthetic action, that will culminate in the design of an alternative museum of Peruvianness.

Keywords: Colonial Chronicle, huaqueo, Giuseppe Campuzano, Queer Re-reading, Alternative Museum

En el año 2008, Giuseppe Campuzano publica en Lima el *Museo travesti del Perú*, dejando establecido así en el formato de libro impreso su trabajo de investigación realizado desde el 2003 en torno a las representaciones de la travesti y, más ampliamente, de las subjetividades y cuerpos disidentes a la heteronormatividad dentro de la historiografía oficial del Perú. En dichas historias, concluirá Campuzano, la travesti se encuentra ocultada por la acción de los custodios legitimados de una cultura y una “identidad peruana” que excluye sistemáticamente la travestización del deseo (*Museo travesti* 5). El resultado es un libro ecléctico, una obra-artefacto, experimental, performática, que monta un museo alternativo a los museos culturales tradicionales, y cuya narrativa deviene de la relectura de los materiales literarios e históricos con los que trabaja: la crónica colonial peruana entre los nucleares (Cieza de León, Guamán Poma de Ayala, Pablo Joseph de Arriaga, entre otros). Por ello, el *Museo travesti del Perú*, no constituye en su punto de partida una crónica en el sentido más estricto –aunque sabemos que es precisamente en esta zona demarcada por los debates en torno a su genericidad donde la crónica nos demuestra siempre su maestría en el arte de escabullirse y proliferar hacia lo híbrido¹–, pero sí lo es en su punto de llegada. Porque la obra, a partir de la relectura de crónicas del pasado que selecciona –lo que involucra también una relectura de su genealogía dentro del campo literario peruano– la vuelve a escribir en el presente a partir de los nuevos diálogos a los que la abre.

De esta forma, se hace necesaria una descripción somera de la obra que abordaré a los fines de conocer la naturaleza de su discurso, aunque sin aplanar su enorme potencia experimental. El *Museo travesti del Perú*, es un minucioso montaje de materiales que mixtura texto e imagen, asimismo elementos culturales provenientes del pasado ancestral y colonial con elementos del siglo XX y XXI. Contiene registros de *performances*, archivos con recortes de diarios actuales en formato facsímil, fragmentos de novelas, estudios antropológicos y, sobre todo, crónicas. Este montaje reconstruye en el seno del libro la espacialidad de un museo, conteniendo entonces lo propio de todo museo, es decir, salas de exposiciones entramadas por un relato curatorial que dispone los “objetos” a ser exhibidos al lector. En tanto estas salas funcionarán como los capítulos del libro, me detengo en referirlas: en total encontramos nueve salas, cada una de las cuales abre con el texto curatorial escrito por Campuzano en el que se explican los diálogos entre las “piezas museísticas” de la sala y se vuelve a inscribir/escribir de manera comentada el contenido de las crónicas coloniales que aparecen en cada sección. De esta forma, la primera de ellas se titula “Terapéutica”, y abre el libro

¹ Al respecto de su hibridez, para el cronista Juan Villoro “la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa” (578), una imagen que la crítica Gabriela Esquivada reforzará con la idea de la crónica como “un animalito raro” (111). Por otra parte, el cronista Pedro Lemebel propone pensarla como un “caleidoscopio oscilante” (“Cronistas” s.p.) y como un “género bastardo” (“Mi escritura” 10), mientras que Graciela Falbo se refiere a “una *rara avis* [...] capaz de mutar atravesando las fronteras de los géneros sin dejar por eso de ser ella misma” (12) y el crítico mexicano Jerzeel Salazar lo señala como un “género por demás ‘camaleónico’” y “tan escurridizo como el mundo actual” (s.p.).

después del prólogo escrito por Campuzano. La segunda se titula “Poder”, la tercera sala se titula “Dualidad”, la cuarta “Plumaria”, la quinta “Preceptiva”, la sexta “Epopeya”, la séptima “Mestizaje”, la octava sala se titula “Coreografía”, la novena y última, “Revolución”. Cierran las salas la fotografía que registra la *performance* de Giuseppe Campuzano *La Virgen de las huacas*, para luego dar paso al “Glosario”, como un nuevo capítulo, aunque de diferente carácter, y finalmente, la sección que cierra el libro se titula “Archivo”, y en la cual hallamos recortes de diarios y revistas actuales con crónicas policiales y crónicas de color en torno a las travestis del Perú.

Como he señalado, en cada una de las salas de este museo alternativo que construye Campuzano encontramos crónicas coloniales que están siendo reprocesadas a partir de una nueva clave de interpretación cultural. De allí que al abordar esta obra nos sea fundamental avanzar de la mano del concepto de archivo, como expongo más adelante. Para poder releer a contrapelo la crónica del pasado, Campuzano la monta dentro de una constelación mayor de materiales, en relación a la cual aquella puede comenzar a decir lo que había sido reprimido por el poder colonial y posteriormente por el poder de los estados nacionales, en otras palabras, estas comienzan a poner en evidencia la existencia de la travesti desde los tiempos ancestrales de las culturas moche, produciendo una nueva trama histórica de carácter re-fundante que la liga con las travestis del presente.

Quisiera dar un ejemplo deteniéndome solo en la primera sala para dejar brevemente plasmadas estas acciones de montaje en cuyo marco analizaremos las relecturas que Campuzano hace de la crónica de los siglos XVI, XVII y XVIII y los efectos que esta tiene. En la primera estancia del *Museo travesti del Perú* se encuentra como pieza museística una pintura de Christian Bendayán titulada *Estética center*, de 1998, en la que se retrata bajo una estética pop una escena de peluquería en la que dos travestis son representadas en la faena del maquillaje. Desde la imagen contemporánea se interroga directamente y así, reactualiza, la crónica colonial escrita por Pedro Cieza de León (1520-1554) a partir del signo conectivo de la “Terapéutica” que da nombre a la estancia. A este ejercicio llevado adelante también en el resto de las salas me referiré como a la apertura crítica del archivo de la crónica en tanto tiene como objeto horadar las lecturas canónicas que sobre aquella se hicieron, para hacer saltar lo que fuera acallado en los textos. La crónica de Cieza de León que allí encontramos es reescrita en el texto curatorial a cargo de Campuzano que le da entrada. Los templos a los que aludía el sacerdote, custodiados por los berdaches encargados de la comunicación divina en los rituales, son un resto de deseo del pasado que en el relato es transfigurado y refuncionalizado en el presente en nuevos templos modernos, en este caso, las peluquerías, donde el nuevo ídolo a quien rendir culto será la Belleza. Complementan este ejercicio de la anacronía donde las crónicas del pasado son abiertas desde la instancia montajista del contacto con otros materiales escriturales y artísticos, fragmentos de la novela de Oswaldo Reynoso, *El príncipe*, y fragmentos del ensayo de Manuel Munive Maco, *El deseo místico*, de 1999.

Degenerar el género, “queerizar” la crónica

En el desarrollo de la investigación llevada adelante por Campuzano en torno a las representaciones históricas de la travesti en Perú, la crónica colonial y la crónica mestiza tendrán un lugar protagónico en tanto puerta de acceso a un mundo silenciado y reprimido que vuelve en el *Museo travesti del Perú* en calidad de “evidencia” de la existencia de esas vidas. Un gesto político no menor. Hasta la fecha referida de su publicación, Campuzano fue dando a conocer los materiales con los que trabajaba –y con los que ya comenzaba a conformar un archivo significativo de la presencia de la travesti en la historia del Perú desde los tiempos ancestrales hasta su contemporaneidad– en diversas instalaciones museográficas y artísticas itinerantes. Por ello, el crítico Miguel López propone pensarlo como “plataforma portátil, barata y desmontable [contenedora de una] inmaterial colección de procesos” (Campuzano y López 34). El libro publicado recoge el intenso impulso contra-documental de su investigación para decantar en una reescritura contemporánea de las crónicas coloniales en la cual el género es subvertido para conformar una memoria travesti en tanto “archive vivre” (“archivo vivo”; mi trad.; Bourcier, “La Fièvre des Archives #1” s.p.). Es por ello que en este proceso, el género cronístico se abre definitivamente a las derivas narrativas y estéticas más diversas para establecer un diálogo extemporáneo con las crónicas del pasado. A esta apertura del género procuro leerla como un mecanismo de “queerización” del género y de su tradición escritural, entendiendo aquí por “queerizar” aquello que Amy Kaminsky definió como “encuirar”. Esta crítica piensa en los términos de un nuevo verbo que surja del neologismo entre el anglicismo *queer* y el español *cuerdo*, para proponer el concepto del “encuirar” específicamente para el ámbito cultural latinoamericano. Este se ofrece como:

Reminiscente del verbo encuear y evocador del acto de desnudar, encuirar significa descubrir la realidad, retirar la capa de la heteronormatividad. Encuirar propone desvestir no solamente para mostrar la realidad debajo de la vestidura engañosa –el *outing* clásico–, sino también como una forma de deconstrucción. Cuestiona la estabilidad de las normas. Revela la inestabilidad de la identidad y, paradójicamente, revela también la necesidad de crear y defender identidades alternativas para sobrevivir en una cultura regida por la identidad normatizada. (879)

De esta manera, “queerizar” el género de la crónica puede ser entendido en el *Museo travesti del Perú* como un proceso corrosivo de desnudamiento de los sentidos (sexuales) soterrados bajo una capa de asepsia letrada. Es un enrarecimiento y una transgresión de las normas de la escritura “en el género”, es decir, una sublevación crítica, pero también festiva y de efecto revulsivo para los guardianes del orden y de lo idéntico que demarcan los cotos estéticos de los géneros literarios.

Al respecto, en su texto titulado “La ley del género” Jacques Derrida señala la presencia de una ley implícita que vigila los bordes de los géneros y que

conmina, en primer lugar, a “nunca mezclarlos”: la novela, el cuento, la poesía, y, agrego, también la crónica, se definirían idealmente por el acatamiento a esta ley que les da esencia, es decir, una “genericidad” que los instituye como diferentes entre sí, cada uno con sus rasgos escriturales “propios” y repetibles. Sin embargo, para Derrida, la escritura siempre se verá tensionada entre dos movimientos contrapuestos: el de esta “generación” (y genericidad) y la “de-generación”, donde una proliferación –que es la fuga propia de toda iteración– la volverá otro género y así, una posibilidad inusitada de decir otra cosa por fuera de las cristalizaciones de la forma reglada (1-14). Y es por ello que estos “desbordes” y “degeneraciones” de los textos no son ajenos a los desbordes de los cuerpos y los deseos que estos portan; son los excesos de vidas que “bordan” el límite exterior de las identificaciones perturbándolas (15).

Una de las teóricas seminales en el pensamiento sobre el valor y el estatus políticos de lo *queer* es Judith Butler, quien en sus obras tempranas, *El género en disputa* y *Cuerpos que importan*, de 1990 y 1993 respectivamente, abreva de estos aportes derrideanos para elaborar sus propios posicionamientos críticos. A los fines de este artículo es necesario señalar muy *brevemente* que Butler propone en *El género en disputa* la idea de que la parodia drag tiene un potencial crítico único con respecto a los ordenamientos binarios y esencialistas del *gender*, porque pone al descubierto la estructura performativa y la artificialidad de “todo” *gender*. Esto le da la capacidad política de subvertir, en tanto desnaturalizar, las normas heteropatriarcales (que serán, según la autora, binarias, jerárquicas y discretas). Si bien en su siguiente obra Butler revisa algunos de sus postulados argumentales, dando, por ejemplo, mayor relevancia a la capacidad política de lo colectivo en las comunidades LGTBQ+ que se articulan por fuera de las ficciones regulativas de la identidad binaria, las reflexiones volcadas en *El género en disputa* constituyen nuestro horizonte de diálogo porque ponen el foco en el efecto emancipatorio que porta la apropiación de los significantes; estrategia nodal del *Museo travesti del Perú*.

Por ello, en el recorrido analítico que propongo, me detendré en las mezclas y reapropiaciones –posibilitadas por los montajes de materiales culturales múltiples que propone el *Museo travesti del Perú*– que subvierten la “ley del género”, en un sentido derrideano y butleriano, mezclas “de-generantes” a las que es expuesta la crónica colonial a partir de su relectura actual en el libro, y a las maneras de desbordarse estética, erótica y militante el cuerpo travesti que la tracciona hacia el “archivo vivo”, “encuirado”, de las vidas *queer* cronicadas ya en el período de la Colonia.

Para ejercer este festín *queer* de la perturbación del orden, Campuzano apela a una de las ficciones del archivo más poderosas: la del museo. Por un lado, busca desestabilizar las normas culturales que rigen las colecciones allí contenidas, fijadas por un libreto curatorial de raigambre nacionalista, masculinista, eurocéntrico, a través del cual se asentó un modelo de la historia común y de lo historiable. Por el otro, busca rearmar un nuevo museo que no persiga ningún ideal clasificatorio sino, por el contrario, la permanente inversión de la ley de lo que debiera disponerse a la mirada, esta vez colocando en la

centralidad de sus vitrinas imaginarias aquello que fuera vedado de la representación de lo nacional: los cuerpos de “los otros” y su deseo disidente. Jean-Louis Déotte reflexiona sobre el poder constructivo de un sentido de comunidad y de patria en los museos nacionales. Para Déotte estos generan las condiciones de posibilidad de “consentir”, es decir, una afectividad para la adhesión a una idea de patrimonio común, de culto a los ancestros, a un pasado heroico de glorias comunes, que debe, sin embargo, esconder el detrás tanático de esa misma historia. Se legitima un único sufrimiento común que naturaliza la “política del sacrificio del museo” (15-32). Así, llevando estas ideas a lo que nos atañe, el museo de la historia nacional es el espacio privilegiado para la exhibición, que tendrá siempre un efecto de construcción, de una determinada “peruanidad” como relato de lo común a través de la disposición regulada de un orden, y en ese sentido es un mecanismo de articulación del poder a un régimen de la visibilidad basado en la represión y exclusión de aquellos elementos que resultarían discordantes. El anverso del *Museo travesti del Perú* puede ser, entre otros, el Museo de la Nación (1970), el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (1822) o incluso, museos menores montados por el coleccionismo privado como el Museo del Oro (1960), todos ellos sostenidos durante buena parte del siglo XX por políticas museísticas otrificadoras. En este sentido, el museo es, sin duda, una de las figuraciones más acabadas de los archivos oficiales de los Estados-nación modernos, y es por ese carácter que será interpelado por la escritura de Campuzano, procurando desactivar el poder, que también es, en una de sus muchas aristas, un poder “patriárquico”, es decir, establecido en el nombre de la ley paterna/patriótica/patriarcal, como no deja de sugerir Jacques Derrida en su estudio paradigmático *Mal de archivo* (11). La contravención queer de esa ley, llevada a cabo por un sujeto travesti (Campuzano mismo) e indígena andrógino ancestral está en el corazón mismo de la constitución de lo peruano, nos propone el *Museo travesti del Perú*.

En diálogo con Campuzano, Miguel López señala que, frente al patrón hegemónico del museo, montar uno que sea travesti, “parece decir, por un lado, que el sujeto político ha cambiado [...] Y por otro lado, señalar explícitamente que no se trata de una técnica neutra de representación sino un dispositivo político” (Campuzano y López 34). De este modo podemos anclar las operaciones de apertura que se articulan en el *Museo travesti del Perú* a partir de la propuesta de Georges Didi-Huberman de repensar las exposiciones museales como máquinas de guerra, tomando el concepto de Deleuze y Guattari. En primer orden pensar una exposición desde lo nomádico, lo descentrado y el montaje como un proceso continuo e inagotable, para así minar el poder oficial del museo desde sus propios adentros. De esta manera se procura repensar al museo desde las posibilidades que abre el montaje en tanto procedimiento siempre perfectible, que no se direcciona hacia la obra acabada, sino hacia el ensayo permanente de sentidos que se interconectan con imágenes complejas (la *dialektische Bild* benjaminiana). El montaje posibilita el desarrollo dialéctico, es decir, no dogmático, de un argumento, para que este devenga en un “acto político de intervención pública” (Didi-Huberman 25-28).

La “queerización” del museo, a través de montajes abiertos de materiales cronísticos del pasado y del presente que se pone en marcha en el *Museo travesti del Perú*, aboga por la afirmación de la disidencia sexo-genérica, para alcanzar un significado cultural mayor de apropiación y relectura “desviada” de constructos sociales constitutivos del acervo común, de la tradición heteropatriarcal y nacionalista. De este modo, en relación a las crónicas de la colonia, en tanto tesoros del pasado común, acontece en el *Museo travesti del Perú* una lectura “desviada” de los sentidos estatuidos, la desnuda, volviendo a pasar la mirada por donde ya se ha leído, siguiendo en cierta medida la propuesta de otro gran cronista contemporáneo a Campuzano, Pedro Lemebel, cuando sostenía la necesidad de ver todo con ese “ojo de loca [que] no se equivoca” (tal como firmaba su columna dominical en el periódico *La Nación* de Chile), merodeando los textos, acechándolos desde la intromisión de un deseo de lo diferente que nunca estuvo previsto como horizonte de su lectura.

Es ineludible aquí la referencia a la “Tesis VII” de Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, siendo que procuro cercar un concepto de relectura que enlace el sesgo a la historia colonial, a los textos y les artistas sexo-disidentes. En su séptima tesis, Benjamin escribe “No hay ningún documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y la misma barbarie que los afecta, afecta igualmente el proceso de su transmisión” (ctd por Löwy 81, énfasis mío). La idea misma de la “transmisión” nos pone en alerta sobre las formas de archivación digitadas desde los propios mecanismos de la barbarie, que es la que se queda con “el botín” de los bienes culturales, y ante lo cual Benjamin sostiene la tarea de cepillar la historia a contrapelo.

En este sentido, la relectura de las crónicas de la colonia que hace Campuzano se entrama en la disputa fundamental por tomar la palabra y articularla de modo significativo a una serie de acciones políticas destinadas a sostener la vida de aquellos sujetos censurados e invisibilizados. Por ello es que propongo pensar esta acción de relectura en el texto como una necesaria acción de reescritura de esta en el presente. La estrategia nodal aquí será la apertura a nuevos sentidos de la crónica del pasado a partir de su puesta en diálogo con otros materiales culturales actuales. Allí entonces, la crónica latinoamericana actual se nos revela, como propone Jorge Carrión en su prólogo a la antología *Mejor que ficción*, más que un género, un debate abierto (29), que llevado a los términos reflexivos de Derrida, se “de-genera” para permitir la entrada en ella de una serie de disputas sociales contemporáneas que la reactualizan.

La crónica colonial como legado para la memoria travesti

El *Museo travesti del Perú* se conforma mediante el entramado de crónicas diversas que culminan por constituir un nuevo mosaico textual, yendo de las crónicas coloniales y mestizas producidas durante el período de la Colonia, entre los siglos XVI y XVIII, hacia las crónicas policiales del periodismo moderno, pasando entremedio por las crónicas de viajes de los exploradores europeos del siglo XIX. El género se posiciona como matriz discursiva privilegiada para

atestiguar la presencia pertinaz de la travesti en la conformación identitaria del Perú, como así también, su sistemática borradura, porque se trata de crónicas que, en el mismo gesto de señalar su existencia, ponen en evidencia la persecución y el exterminio, la proscripción del deseo sexo-disidente en el nombre de una moral cristiana, como primera instancia y, luego, en el de un higienismo nacionalista y de una rectitud ciudadana.

En las diversas “salas” que monta el *Museo travesti del Perú*, diseñando un “muestrario” que emula el paseo de un visitante que se adentra en las galerías y en las colecciones disponibles a la mirada, la crónica colonial se reorganiza en torno a su potencia documental de régimen escópico y epistémico de lo que es dado a ver y pensarse allí. La crónica colonial que atestigua la presencia de la travesti en los rituales ancestrales de las comunidades indígenas del Perú es la que regirá los hilos de la curaduría de cada una de las “salas” del libro.

En la primera de estas, titulada “Terapéutica”, un fragmento de la *Crónica del Perú* de Pedro de Cieza de León, texto de 1553 aproximadamente, introduce el testimonio relatado en una primera persona testigo de las prácticas sexuales, a los ojos del sacerdote pecaminosas y abominables, de los rituales sagrados de la cultura prehispánica moche:

[...] ha el demonio introduzido este vicio debaxo de especie de sanctidad. Y es, que cada templo o adoratorio principal tiene vn hombre o dos, o más: según es el ydolo. Los quales andan vestidos como mugeres dende el tiempo que eran niños, y hablauan como tales [...] Con estos casi como por vía de sanctidad y religión tienen las fiestas y días principales su ayuntamiento carnal y torpe: especialmente los señores y principales. *Esto sé porque he castigado a dos: el vno de los indios de la sierra, que estaua para este efecto en un templo que ellos llaman Guaca [...] A los quales 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.* (ctd por Campuzano, Museo travesti 17, énfasis mío)

El extracto de la crónica pone de relieve la lectura condenatoria que recae sobre las prácticas ancestrales moche (maldad, torpeza, fealdad, son los atributos con que se las describe) a partir de una flagrante ausencia de comprensión de la cultura nativa en tanto modalidad epistémica seminal en la construcción de la otredad no europea en la Colonia. Rolena Adorno demuestra que en ella primaron los estereotipos colonialistas destinados a la subalternización de los indígenas, quienes fueron remitidos al patrón de lo débil, lo femenino, lo infantil (“El sujeto colonial”). El pasaje que acabo de citar deja constancia de los castigos históricos que han recaído tanto sobre los sujetos indígenas como en las travestis y homosexuales, permitiendo entrever la postulación de una alianza entre ambas víctimas de la colonización, con las cuales se identifica la voz curatorial de Campuzano que lleva adelante el entramado de los materiales a ser exhibidos en

este museo travesti. La manera en que Cieza de León da una descripción despreciativa de estos “hombres” que “andan vestidos como mugeres [mujeres]” (17), el concomitante uso de sus fueros coloniales para el ejercicio del castigo, y su legitimidad nunca puesta en duda para rectificar las conductas en función de la doctrina católica, como así también la posición enunciativa de debida contrición con que se reproduce el supuesto parlamento de los indígenas castigados en el fragmento, todos ellos son elementos cronísticos que ponen en escena el funcionamiento de la matriz patriárquica de la colonialidad, con sus operaciones de otrificación, exclusión, abominación de su “debilidad”, previamente asignada como atributo distintivo de ese Otro, para culminar en su persecución y aniquilación. Estas se colocan como punto de arranque de una historia de exterminio de toda otredad latinoamericana, en primer lugar del indígena y de los sujetos disidentes sexuales. Porque, como se percibe a partir del montaje propuesto en *Museo travesti del Perú*, estas no constituyeron voces aisladas, sino un entramado discursivo que vuelve sobre los mismos modos de leer la cultura indígena, reafirmando su desprecio. En la crónica de Fernández de Oviedo de 1549, *Historia general y natural de las Indias*, también citada por Campuzano, se lee: “Todos los mas indios que habitan en la costa son sodomitas abominables, e usan con los muchachos, e los traen e andan ellos muy enchaquirados² e ornados de sartaes con muchas joyuelas de oro” (*Museo travesti* 85).

Al trabajar estas crónicas del pasado como antecedentes específicos de las formas de vida travesti históricamente perseguidas, el *Museo travesti del Perú* demuestra, como argumentaré más adelante, que el ejercicio de la violencia colonial llevado adelante por agentes legitimados del orden político imperante, se ha perpetuado hasta la contemporaneidad en la intención de suprimirlas, haciendo de la travesti un resto sobreviviente de la máquina de exterminio colonial y, por ello, capaz de desestabilizar los relatos de la identidad que se asientan sobre aquella como su producto histórico.

La crónica de Cieza de León es colocada en el texto como una pieza museística correspondiente a “otra” historia –política, cultural y colonial– no contada por los museos oficiales de la nación. Para que esta pueda efectivamente poner de manifiesto aquello que, tanto en su misma escritura como en el orbe colonial que la enmarca, se hallaba censurado –que los indígenas “ya eran” travestis, que la identidad peruana nace de ese travestismo primordial: una idea solo dicha para ser acallada– será preciso operar una relectura *queer* que haga saltar los sentidos solapados del texto para poder dislocarlos expandiéndolos hacia otras derivas. De este modo, Campuzano “corrige” la lectura limitada que tiene el sacerdote respecto de lo que observa, reponiendo el nombre específico de aquello que refiere, impronunciado dentro del conjunto de enunciados preferibles que constituían el archivo colonial, de modo que los “hombres vestidos de mugeres [mujeres]”, llamados así, torpemente por Cieza de León, son en

² El antropólogo Hugo Benavides estudia la figura colonial de los “enchaquirados”, señalando que con esta nominación se refería a “un harem homosexual de sirvientes jóvenes destinados a tareas religiosas y sexuales” (147).

verdad los “berdaches” de la religiosidad moche, aquellos sujetos que combinan atributos femeninos y masculinos, “como el nexo simbólico con lo mágico”, sostiene Campuzano (*Museo travesti* 16), y que alimentan el ritual mágico de la comunidad. La autoridad moral y eclesiástica constitutiva al núcleo del saber colonial y colonialista del autor de la crónica es quebrantada en la relectura guiada por el interés travesti-crítico de Giuseppe Campuzano, una voz enunciativa precisamente proscrita dentro el propio orden discursivo de dicha crónica, en tanto amenazante del sentido de aquel mundo colonial pero también de los nuevos escenarios políticos y sociales del presente. Campuzano, a través de su intromisión lectora, hace constar la existencia de un universo de religiosidades nativas que disputan las formas de experiencia en el mundo, logrando desestabilizar el centro de verdad eclesiástica/occidental indiscutible en el nombre de la cual, por ejemplo, Cieza de León escribe su crónica reinterpretando lo que ve en los términos de una práctica “maldita”.

Campuzano invierte la carga de valores con que ha sido construido este archivo colonial de lecturas sobre el otro no occidental, convirtiendo la escena de castigo y censura que se condensa en el extracto citado, en una visión fallida, incompetente y, que por ello mismo permite la fuga de sentidos y la reapropiación. Campuzano va a afirmar: “Los cronistas que atestiguaron estas prácticas, muchos también sacerdotes, cumplen la paradójica tarea de trocar a la casta ‘berdache’ en travesti –su poder andrógino, sumiso al del falo– mientras nos legan su descripción” (*Museo travesti* 16). La operación de relectura queer es corrosiva en tanto repara en que, sin ser el objetivo de esta crónica, más bien todo lo contrario, en esta ya está operando “paradójicamente” la potencia queer del referente descrito, deviniendo –por el desconocimiento occidental– el berdache en travesti, y “legando” así el testimonio de su existencia al futuro. El discurso punitivo que ha sido el pionero de las patologizaciones con que la modernidad va a encuadrar la existencia travesti, no sólo no ha logrado su cometido de represión, sino que aporta materiales testimoniales únicos para la construcción de una memoria travesti que reaviva su legado.

El mismo mecanismo de re-consignar bajo un nuevo criterio desarticulador un documento del pasado, en este caso, una crónica colonial, para luego pasar a contrapelo de sus sentidos estatuidos, vuelve a ponerse en marcha posteriormente con otra crónica seleccionada, en la cual reaparece la voz eclesiástica que se instituye como la legítima castigadora de prácticas de travestismo. En un fragmento de la crónica *Extirpación de la idolatría en Pirv*, del jesuita Pablo Ioseph de Arriaga, de 1621, colocado en la sección tres del *Museo travesti del Perú*, titulada “Dualidad”, encontramos, como en Cieza de León, una voz narrativa que construye su poder dentro del texto a partir de la referencia a un castigo ejemplar perpetrado contra nativos vinculados a prácticas de androginia ancestral, en función de restablecer un orden moral: “Avisado tengo a vuestra Señoría la diligencia, que quedo haziendo contra Indios hechizeros, y principalmente en razón de vn ídolo de piedra de tres estados en alto muy abominable, que descubrí, dos leguas de este pueblo de Hilavi” (ctd por Campuzano, *Museo travesti* 27). Esta mención al “ídolo de piedra” que el narrador dice descubrir suscitándole gran irritación, dará

ocasión a una descripción extensa y detallada del objeto en cuestión, para que otro destinatario, en este caso “Su Señoría”, tenga una idea general de este. Se trata de una estatua encontrada en un cerro, sitio de una huaca venerada, donde el cronista refiere que también se hallaban sepulturas antiguas pertenecientes a los principales de la tribu. Tres días tardarán en desenterrar esta piedra una cuadrilla considerable de hombres. La estatua estaba labrada con “dos figuras monstruosas” (27), “dos rostros”, uno a cada lado de la misma, produciendo una pieza bifronte: de un lado un hombre y del reverso una mujer. Cierra el fragmento la alusión a la “labor piadosa” de quien escribe: “Mucho trabajo è pasado en arrancar este Idolo, y deshacelle, y más en desengañar a los Indios” (27). La destrucción de estas manifestaciones culturales y religiosas del nativo (referidas mediante el “arrancar”, “deshacer”, “desengañar”) funciona como restitución de un orden y reafirmación de un poder colonial sustentado en el exterminio del otro. Pero la escritura traiciona nuevamente la voluntad colonialista de anular, sin dejar rastros, la representación de la travesti para evitar su potencial propagación, tal como se pone en evidencia en el primer plano de lo escrito y vuelve a reponer, en el lugar vacío que dejaría la piedra destruida, la mención detallada a esta, transformada por Campuzano una vez más en legado y prueba de su existencia.

En la entrada a esta sección, espacio donde Campuzano plantea la curaduría de los materiales seleccionados, se consigna la referencia precisa de este ídolo, señalando que se trata del hermafroditismo teogónico de los dioses prehispánicos y, específicamente, de la manifestación bifronte de Pachakamaq, la cual condensaba los significados de la dualidad espacial del Tawantinsuyu y la dualidad de género o hermafroditismo/androginia ancestral (*Museo travesti* 24). De esta forma, en un mismo movimiento de relectura de la crónica colonial se pone en evidencia el desconocimiento del cronista español, quien alude a las “dos figuras monstruosas” de la piedra labrada, ignorando completamente el universo cultural al que además refiere estar destruyendo con “mucho trabajo”. El *Museo travesti del Perú* vuelve hacia los archivos comunes de la nación peruana para interrogarlos, trabajando críticamente en la posibilidad de transformar ese testimonio de la barbarie destructiva del colonizador en un legado significativo para el presente. Por ello estas crónicas antiguas constituyen un espacio de indagación en torno a la identidad del Perú, pasada y actual, en la medida en que la hipótesis de lectura cultural que despliega Campuzano es, como sostiene, que “tal riqueza de género [berdaches y dualidad de Pachakamaq] persiste en la travesti post-industrial” (*Museo travesti* 24).

En ese sentido, a partir de posibilidad de reconvertir el discurso despreciativo en un legado reapropiable y, por esa vía, aprovechable a su favor, Campuzano, valiéndose de los pasos en falsos del discurso colonial, transgrede la memoria institucionalizada del pasado y comienza un trayecto de apertura crítica de los documentos históricos, particularmente las crónicas, a través del ejercicio de la relectura. Esta tendrá como objetivo la constitución de lo que el sociólogo *queer* Sam Bourcier denominó “archivo vivo”, es decir, aquel fondo documental erigido a partir de la asunción por parte de las propias comunidades LGBTQI+ de una política del archivo que permita la emergencia de las voces subalternizadas

para relatar en primera persona la experiencia vivida. Este archivo vivo será un contra-archivo porque confronta las clasificaciones institucionalizadas, interpelando necesariamente el estado de los relatos con que una sociedad se concede identidad como así también los mecanismos de exclusión y violencia otrificadora que emplea para configurarlos. Para Bourcier el “archive vivre” (“archivo vivo”) es el que toma en cuenta el punto de vista de los sujetos que están siendo archivados en él, sin producir: “une subjectivité d’archivé.e, endépossédant les personnes et les associations LGBTQI+ des émotions, de la créativité, des savoirs qui sont les leurs” (“una subjetividad [fija] de archivadx [que] despoje a las personas y asociaciones LGBTQI+ de las emociones, de la creatividad, de los saberes que son suyos”; mi trad.; “La Fièvre des Archives #1” s.p.).

En este sentido, el archivo vivo se piensa abierto e inestable, y sólo momentáneamente plasmado bajo una forma específica, como sucede en el *Museo travesti del Perú*, porque este se urde como un ejercicio de memoria colectiva y debido a ello, está expuesto a los propios avatares experienciales y afectivos de quienes constituyen la comunidad.

Los cronistas mestizos: una herencia de estrategias escriturales travestis

Un lugar protagónico dentro de la configuración museal y archivística que propone el *Museo travesti del Perú* lo ocupan las crónicas mestizas de Guamán Poma de Ayala y Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. En contraposición a los cronistas españoles y religiosos abordados anteriormente, estas otras escrituras cronísticas mestizas aportan, no sólo su condición de documento “probatorio” de una presencia histórica de la travesti en la constitución cultural, política y religiosa del Perú, sino también estrategias escriturales. Estas se revitalizan en la escritura del *Museo travesti del Perú* y serán nodales para burlar las parametrizaciones coloniales de la identidad contra las cuales escribe Campuzano.

Siguiendo la clave de lectura que propone el propio *Museo travesti del Perú*, el establecimiento de las identidades y del relato de lo común a partir de los discursos otrificadores (Adorno, “El sujeto colonial”) se perpetúa en las configuraciones socio-políticas del presente a la vez que se entrecruzan con los ordenamientos binarios de los géneros sexuales instituidos. Frente a ello, y debido a su condición de “mestizos” –como los ha identificado la crítica literaria (Lienhard, La voz)–, ambos cronistas se constituyen en voces transgresivas de los regímenes de las escrituras, los cuerpos y las identidades vigilados por el poder colonial, y de ese modo, un antecedente directo a las vidas insurrectas de las travestis contemporáneas que componen el friso de la memoria hetero-disidente del *Museo travesti del Perú*.

De Guamán Poma de Ayala se seleccionan textos y sus respectivas imágenes de su *Nueva corónica y buen gobierno* de 1615-1616, para ponerlas en diálogo con otros materiales como fotografías, pinturas, *performances*, ordenanzas coloniales o escrituras literarias actuales. Estas crónicas son: “Mapa mundi del

Reino de las Indias”, “Crio Dios al Mvundo. Entrego a Adán y a Eua”, “Fiesta de los andi svios. Caia caia varmi avca” y “De Ingas. Mango Capac Inga”. En la crónica referida al mapamundi del Tawantinsuyu y la creación de Adán y Eva, Campuzano detecta la primera estrategia escritural que luego será usada en el *Museo travesti del Perú*, la puesta en marcha de una dualidad que sería eminentemente indígena y travesti en su gesto; dualidad de las formas de representación que, simulando acatar el orden impuesto por el orbe colonial sin embargo se reserva –allí donde los españoles no podrían detectarlo– la inscripción de lo propio como desvío: la cuota disidente que se fuga de la solemnidad de la escritura y desdice por un lado lo que escribió por el otro. Campuzano señala allí el “doble propósito en el conjunto de la obra: los textos habrían estado destinados al pensamiento occidental de la época –intercediendo ante el rey para detener las injusticias en contra del pueblo inca–, mientras que las imágenes preservarían su historia [indígena], aún por desanudar” (*Museo travesti* 32). Esta acción escritural es leída por Campuzano como una acción travesti: “travistiendo así su auténtico cometido: combatir la censura de aquellas tradiciones coloniales que habían logrado acoplar las creencias prehispánicas con el catolicismo” (32).

De esta manera, Campuzano nuevamente plantea la centralidad de la relectura como tarea generadora de pensamiento y acción en torno a un acervo escritural común que hará saltar lo silenciado. En estas crónicas mestizas aquello tachado en tanto perteneciente al ámbito de lo culturalmente reprimido se corresponde a la alusión constante, mediante la epistemología de la dualidad del mundo andino que insume Guamán Poma, a las sexualidades no binarias que reaparecen bajo la forma del hermafroditismo teogónico, la “dualidad pacha”, el Pachakamaq bifronte, el felino-reptil bisexuado Chavín (*Museo travesti* 24). La distribución geográfica dual del Tawantinsuyu que Campuzano recupera de los cronistas Guamán Poma y de Pachacuti tendrá otra lectura posible, en la medida en que esta “posee asimismo una lectura de género” (24) porque, simultáneamente, abarca y evade la “división de género binaria del dibujo” (24). El mismo ejercicio de hacer foco sobre la dualidad del mundo andino lo realiza con la crónica de 1615 de Juan de Santacruz Pachacuti, titulada extensamente “Símbolo de Viracuchayachachip o símbolo de Ticcicapacpa o símbolo del que tiene a Ttunapa como mayordomo símbolo del que dice este sea hombre esta sea mujer es para él el sol de los soles –Ticcimooyocamac. Quiere decir imagen del hacedor del cielo y tierra” (28).

Concomitante con ello, Campuzano subraya el exceso de posibilidades de significación en estas escrituras, desatado a partir de la rebeldía seminal de los cronistas mestizos quienes afirman algo en sus textos para en verdad desautorizarlo. Es decir, un acto de escribir ladino, travesti, que desborda el cometido explícito de lo que se dice referenciar con la letra, y se expande, por ejemplo, hacia los sentidos contrarios que adiciona la imagen, como el propio *Museo travesti del Perú*, pero también hacia un mensaje cifrado y lenguaraz en tanto simulado bajo el maquillaje de otros giros lingüísticos menos reprobables a los ojos de los colonialistas españoles.

Es por ejemplo el caso del vocablo “papa” colocado “estratégicamente” debajo de la representación del Dios cristiano en la escena bíblica de la crónica “Crio Dios al Mvndo. Entrego a Adán y a Eva”, de Guamán Poma. La palabra remite, observa Campuzano, por un lado al sentido tranquilizador del Papa como sumo sacerdote, pero por lo bajo, en verdad, “otra vez, a Pachamama” (*Museo travesti* 28) y a su dualidad, velando un mensaje mediante la exacerbación del mecanismo de la duplicidad para abarcar también los orbes culturales español, cristiano e indígena, y poder gestionar un espacio escritural donde inscribir –resguardar– lo que no podía ser dicho. Esta treta de los cronistas mestizos para travestir el discurso colonial, enardeciendo lo que Campuzano lee como la “riqueza de género” tanto en el plano de lo textual como en lo sexual (24), y que es inherente al pasado prehispánico, es la acción de sublevación de los cronistas coloniales que desborda permanentemente los límites de lo escrito y se lega como estrategia cultural de la “travesti post-industrial” (24). Las crónicas mestizas son ganadas por Campuzano para el “archivo vivo” travesti. Pachacuti y Guamán Poma son reubicados en él como antecesores directos del travestismo escritural que se manifiesta deslenguado, engañoso, al reconocérseles estrategias precursoras en el maquillaje tanto de la letra como de los cuerpos. Porque, en adición, ambos cronistas desarman en sus escrituras el mito de la virilidad, impuesto también por la trama de poder y saber colonialista y puesto de manifiesto en las ordenanzas que prohibieron el uso de las plumas en el virreinato del Perú (38-44), por tratarse de un elemento indígena y símbolo de lo afeminado.

En este sentido, en la crónica de Pachacuti que se relee en estas páginas, *Relación de antigüedades desde reyno del Piru*, de 1613, Campuzano observa la reposición por parte de este cronista de la dimensión ceremonial y hermafrodita en la referencia a un ritual incaico “falsificado” posteriormente por un discurso nacionalista y revolucionario tupamaru que lo enarboló como expresión de un masculinismo netamente heroico, borrando sus originarios trazos femeninos y *queer*. Por lo antedicho, para Campuzano, todo el arte plumario que Pachacuti y Guamán Poma restituyen al régimen de la representación escritural y visual “cuales rayos del Sol, perduran para travestir la histórica masculinidad contemporánea, y, en el proceso, mudar en cultura pop” (*Museo travesti* 44). Será la mesticidad desde la cual escriben estos dos cronistas, la que para el *Museo travesti del Perú* funciona como una que es “ya no sólo racial, sino de género” (44), la dualidad ladina que posibilite estas artimañas inaugurales en la escritura.

La crítica literaria latinoamericana de corte genealogista estableció tempranamente la “mesticidad” como un rasgo escritural de estas crónicas cruzándolo con elementos biográficos. Sobre los cronistas mestizos gravita una opacidad respecto de sus vidas e identidades, un aspecto al que el crítico Luis Alberto Sánchez se referirá como “el misterio” de sus identidades (174), siendo escritores a quienes no podía esclarecerseles su procedencia o las condiciones específicas (sus lazos sanguíneos, en particular) de sus escrituras. Sánchez también aduce una condición de armonía “irrealizada” (entre los elementos español e indígena) (176), en tanto falla o carencia. Pero, sobre todo, esta mesticidad deviene de la mezcla de códigos estéticos y comunicativos en sus

escrituras, tal como sostiene Martin Lienhard, es decir, en las operaciones de reelaboración de materiales discursivos de procedencia diversa, empleando “procedimientos narrativos (verbales y/o pictográficos) de tradición heterogénea (indígena y europea)” (“La crónica” 105). Dichos elementos percutirán en una asidua marginación de estas crónicas mestizas dentro de la tradición literaria latinoamericana, recayendo sobre ellas una devaluación y desinterés crítico, que obedeció en gran medida a los criterios europeístas y aún colonialistas que regían la praxis crítica, frente a los cuales, siguiendo por ejemplo las postulaciones de Anderson, la supuesta “pobreza de estilo”, su diglosia, falta de uniformidad o armonía estética, incluso carencia de “conciencia artística” que acarrearía dicha mesticidad, las volvían crónicas solo “útiles al historiador” (56), mientras que para el crítico literario resultaban irrelevantes. De este modo, encontraremos hasta la década de los ochenta en el campo de estudio de la literatura colonial cierto desinterés hacia las crónicas mestizas, al contrario de la construcción de una centralidad para otras escrituras cronísticas que resultarían fundantes y funcionales a los relatos nacionalistas de principios de siglo, como nos hace ver Antonio Cornejo Polar, entronizando, por ejemplo, la del Inca Garcilaso de la Vega. La supuesta armonía cultural lograda en la crónica del Inca, que le valió su lugar en el canon hispánico a lo largo del siglo XX es, sin duda, una de las figuraciones –y, de hecho, de las más fuertes– del archivo de “lo común” a una comunidad y que, como vemos, no se desenvuelve de modo ajeno a la exégesis de los textos.

Una de las principales investigadoras responsables del rescate crítico de Guamán Poma de Ayala es Rolena Adorno. Hacia 1980, junto a John Murra, publican una decisiva edición crítica de la *Nueva corónica y buen gobierno*, poniendo de relieve el largo silenciamiento en el que esta había caído hasta entonces. En su estudio titulado *Guaman Poma: Literatura de resistencia en el Perú colonial*, Rolena Adorno no deja de consignar la marginación perpetrada sobre estos cronistas debido a la mesticidad de su escritura y de su biografía:

En las páginas que siguen he tratado de efectuar un acto de descolonización en el terreno de la historia y de la crítica literaria histórica. El comienzo de mi trabajo fue una forma de responder a los escritores y comentaristas que, de manera sumaria, desechaban los escritos del escaso puñado de americanos étnicos. [...] Marginalizados política y socialmente durante la época en que vivieron, en ocasiones tomaron la pluma para lanzar una contraofensiva. Sus culturas nativas tradicionales, que eran orales, no los habían preparado para expresarse por escrito en lenguas europeas [...] En consecuencia, estas voces autóctonas fueron marginalizadas una segunda vez por el mundo de la crítica literaria. (9)

De tal modo las crónicas mestizas fueron escrituras doblemente acalladas: en primera instancia por el propio mundo colonial que las silenció en la medida en que no y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de formas de vida concretas” (145). En relación a ello, el rescate de estos materiales minusvalorados en el estaban escritas por el

sujeto colonial módelico, presupuesto por las leyes del género ni siguiendo los códigos retóricos imperantes –la crónica, sostiene Walter Mignolo, estaba reservada a los letrados, es decir, a los “varones escogidos, doctos, prudentes” (78)– y, en segunda instancia, silenciadas por la praxis crítica moderna que hasta no hace mucho tiempo las remitía, como vemos, al interés de otras disciplinas, más no al de la literatura. Santiago Castro Gómez lee en este proceso la puesta en marcha de una violencia epistémica moderna enraizada en prácticas colonialistas como máquina generadora de alteridades que “en nombre de la razón *Museo travesti del Perú* también será doblemente significativo porque Campuzano toma esta “mezcla” en las escrituras como testimonio de un decir desacatado y crítico y, por ello, como potencia para detonar los cercos (textuales y sexuales), múltiples y superpuestos, de lo estatuido.

La oscilación identitaria del cronista mestizo, ilegible para el mundo colonial e incómoda para el proyecto de la modernidad crítica latinoamericana, será entonces recuperada por Campuzano como modalidad estratégica para escurrirse de la vigilancia de los poderes. En su *performance titulada DNI (De natura incertus)*,³ del año 2004, pieza incluida en el *Museo travesti del Perú* a través del registro fotográfico de la misma, se mina uno de los mecanismos estatales más fuertes en el control de los ciudadanos, de sus cuerpos e identidades, trocando el “Documento Nacional de Identidad” o DNI en un “carné” de la “naturaleza incierta” de ambos. Como acción de rebeldía frente a las burocracias que estandarizan a los sujetos en un relato de finalidad identificatoria volviéndolos legibles a un orden, Campuzano se da a sí mismo una identidad errática, que como consta en la imagen, “no caduca”, proponiendo de esa forma un movimiento entre las posibilidades de subjetivación que no tiene fecha de vencimiento y, reemplazando la clásica fotografía de los documentos oficiales por un retrato *drag*, entre la pose desafiante y el desenfoque propicio al desconcierto de quien la observa.

La puesta en acción de una identidad agenciada desde el deseo del propio sujeto, que se desacopla del discurso homogeneizante de las identidades nacionales y deviene así inadmisible, se entrama en el *Museo travesti del Perú*, como explicita Campuzano, a una demanda de justicia por los abusos perpetrados desde siglos sobre la “ciudadanía travesti” (36). De esta manera, valiéndose de la relectura de las crónicas coloniales el texto reconstruye una genealogía de vidas hacia atrás en el tiempo histórico que pone en vínculo formas múltiples pero interrelacionadas de otredades revulsivas al poder colonial, conectando la persecución de las travestis con la de las comunidades indígenas y los mestizos. De esta forma, lo travesti es también una posicionalidad crítica en el discurso, que se abre desde el pensamiento sobre el género hacia la cuestión de la construcción de las otredades en tanto parte de la episteme occidental. La acción archivística del *Museo travesti del Perú* sobre el digesto colonial es una acción estética y política direccionada a comprobar y capitalizar la existencia anterior a la constitución del Estado-nación peruano de esta alianza y, por dicha vía –haciendo converger los relatos de memoria propios de cada comunidad de actores–,

³ Puede consultarse el registro de la *performance* en el siguiente enlace: <https://bit.ly/40ctI79>

mancomunar las demandas políticas específicas del presente, extendiéndolas también hacia las víctimas del terrorismo militar y para-militar del período histórico 1980-2000. Para su museo, Campuzano selecciona un extracto del *Informe final*, publicado en 2003 y elaborado por la Comisión de Verdad y Reconciliación de Perú, en el que se detalla el asesinato de ocho travestis en la ciudad de Tarapoto, en 1989, a manos del MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru), acusadas por este de colaborar con las Fuerzas Armadas. Sobre los mismos sucesos se vuelve a hacer foco en la última parte del *Museo travesti del Perú*, conformada por un sub-archivo de recortes de periódicos actuales, específicamente crónicas policiales, pero también sensacionalistas, que escriben sobre los apresamientos de travestis, como asimismo documentan una forma de vigilancia y castigo perpetrada por la sociedad en su conjunto hacia sus vidas. En una de estas crónicas de principios de los años noventa se lee:

Dos años después de iniciados los asesinatos en serie de travestis en Lima y el Oriente, un reportaje (Expreso, 22 de setiembre de 1991) *niega la existencia del 'matabros'* y, junto con él, a todas las travestis asesinadas hasta la fecha; no obstante, revela la situación de violencia en la que el trabajo sexual se desarrolla en el distrito de San Isidro. El alcalde Carlos Neuhaus Rizo-Patrón admite que los serenos trasladan y *abandonan* a las travestis trabajadoras sexuales en las playas, mientras ellas agregan que también se les golpea y desvalija, o encarcela cuando no tienen dinero (ctd por Campuzano, *Museo travesti* 103, énfasis mío)

La cita de esta crónica refiere de manera escueta y descarnada a “los asesinatos en serie” ocurridos en el marco del terrorismo de los años ochenta y hasta principios de los noventa, muchos de ellos llevados a cabo por cuadrillas de los llamados “matabros”,⁴ pero también hace alusión al ocultamiento sistemático de dichos vejámenes; una negación llevada adelante por el Estado, que invisibilizó sus vidas y también sus muertes: una situación que las encuadra dentro de la figura del desaparecido por el terrorismo de finales de siglo XX. Tomando los postulados de Ludmila da Silva Catela, son dos las formas de memoria que se acoplan a partir del montaje de estos elementos disímiles –desde las crónicas de Guaman Poma y Pachacuti, pasando por las crónicas periodísticas actuales, por la *performance* de DNI y el *Informe final*, entre otros materiales–. Entonces, por un lado, se activan las “memorias largas”, las de las comunidades de los pueblos originarios, que están “inscriptas en sus cuerpos por años y años de represión, racismo y exclusión” (40), y, por otro lado, las “memorias cortas que remiten al proceso del terrorismo de Estado y las representaciones y experiencias frente a la desaparición de personas” (40).

En su “Tesis XV” en *Sobre el concepto de historia* Walter Benjamin escribe: “la Gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día del comienzo de un nuevo

⁴ “Matabros” es un localismo, utilizado en Perú y algunas zonas de Chile, donde también se emplea “matabros”, para referir a los sujetos autores de crímenes de odio homofóbico.

calendario funciona como recolector histórico de tiempo” (ctd por Löwy 143). Esta sentencia, como explica Michael Löwy, apunta hacia la idea de una condensación de todos los tiempos históricos pasados, cargados de la memoria de las rebeliones, en el instante primero de un acto revolucionario, que aquí podemos entender en un sentido más amplio como acto o incluso gesto emancipatorio (como el de Guamán Poma). Porque en él, aduce Löwy, se resume “toda la riqueza de la tradición de los oprimidos” (144).

Por ello aquí las dos memorias, a las que refiere Da Silva Catela, se anudan en la insistencia de la travesti por avenir el silencio al que fue conminada por la violencia física y epistémica y el régimen de la representación, disputando el derecho a entrar en el sistema de los enunciados para anclar sus demandas políticas, entonces, en el espacio público donde se dirimen los sentidos de lo social. Porque la travesti, como verdadera ninfa warburgiana, se desplaza travestiéndose (de su androginia ancestral a la travesti post-industrial y viceversa) por estas dos temporalidades como una pieza de engarce memorística. Cuando esta aparece a través de las crónicas coloniales en el pasado antiguo (el berdache, el bifronte Pachacamaq) anticipa las formas por venir del travestismo moderno, como asimismo anticipa los incesantes hostigamientos de los que fue y es víctima. Ahora bien, cuando emerge en el presente a través de las crónicas de la prensa roja, esta invoca y recuerda las persecuciones y condenas propinadas por el poder colonial sobre las otredades subalternizadas en el pasado.

Huaquear la crónica colonial

La travesti, llevada por la pulsión de un deseo erótico que es también político y religioso, transita por los archivos comunes dentro de una temporalidad amplia, como hemos dicho, infiltrándose en ellos para caotizarlos con su relectura insidiosa y desviada respecto de lo institucionalizado, aquella capaz de detectar en lo silenciado de los textos del pasado una represión sexual y cultural. Desde la hipótesis de lectura de Campuzano como narrador *queer*, esa represión está destinada a refrenar la asunción plena de un travestismo a todas luces constitutivo al ser peruano, en pos del masculinismo impostado, pero funcional al moderno Estado-nación. Para lograr este cometido, Campuzano realiza un trabajo de desarchivo de las crónicas de la Colonia nunca antes pergeñado, en el cual desmonta del marco de lecturas instituido una serie de extractos cuidadosamente seleccionados en los que re-emerge la travesti rompiendo la malla discursiva del saber y el poder colonial.

El crítico José Esteban Muñoz, en su ensayo titulado *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa* señala que:

[...] históricamente, las pruebas de lo queer han sido utilizadas para penalizar y disciplinar deseos, contactos y acciones queer. Cuando lxs historiadxes intentan documentar un pasado queer, muchas veces hay un guardián, que representa un presente hetero, y que trabaja para invalidar el

hecho histórico de las vidas queer: las presentes, las pasadas, las futuras.
Lo queer rara vez cuenta con el complemento de la evidencia. (133)

Campuzano vuelve hacia la crónica de los siglos XVI y XVII, tanto aquella escrita por españoles como por mestizos, para fraguar estas pruebas que precisamente documenten un pasado *queer*, que no sólo atañe a la comunidad travesti, sino que abarca a “toda la peruanidad” (*Museo travesti* 8). Su hipótesis de lectura cultural, que sin duda resulta indigesta para las postulaciones identitarias del Estado peruano moderno, es, en primera instancia, que toda peruanidad es un travestismo “contenedor de todos los mundos posibles” (8), en segundo lugar, que esta condición se ha ocultado sistemáticamente, generando relatos espurios y, por último, que esto sólo reafirma la necesidad de forjar una “historia propia” rescatando “el patrimonio travesti” (8-9). Estos postulados relanzan a la travesti hacia una nueva transfiguración que desarma la historia lineal, aboliendo la distancia temporal con aquel mundo atestiguado en las crónicas coloniales, para entrar en la lógica de un mesianismo religioso-sexual de un nuevo tiempo por venir que tomará sus fuerzas de los sustratos más ancestrales. De esta forma, el libro mismo, *Museo travesti del Perú*, anticipa, prepara, “el retorno de la Inkarrí [diosa de dos sexos]” que, como sostiene Campuzano “no ha parado de viajar subterránea, y llega para conciliar las vertientes que transcurren paralelas en nuestro interior” (8). Y es por ello que abordamos esta obra como un ejercicio de relectura de la tradición cronística colonial peruana que culmina por reescribirla en el presente a partir de otras claves culturales.

El proceso de darle el status de “evidencia” de una vida travesti *avant la lettre* a la crónica colonial, desdiciendo su primigenio cometido evangélico de reprimir y castigar las prácticas sexuales no heteronormativas y, por otro lado, la apropiación de las escrituras mestizas en el carácter de precursoras, se decanta de un trabajo archivístico que toma en el *Museo travesti del Perú* la dinámica del “huaqueo”.

El huaqueo, dentro de sus diversos significados, hace referencia al saqueo de sitios arqueológicos, denominados “huacas” o “cobas”, es decir, tumbas y templos de las antiguas culturas indígenas en su mayoría ubicados en los cerros que se encuentran en la costa peruana que, por las condiciones climáticas del lugar han podido conservarse. Este procedimiento es el referido anteriormente en la crónica colonial de Joseph de Arriaga, ya en el siglo XVI, cuando comanda a más de treinta hombres a desenterrar del cerro la piedra bifronte para destruirla. Claro que aquí la acción del huaqueo está invertida respecto del huaqueo contemporáneo porque es llevada a cabo por sujetos “autorizados” por la colonia y en función de otros intereses. El huaqueo, aunque muy común en la cultura popular y entre las comunidades empobrecidas de las zonas, comenzó hacia finales del siglo XX a ser penalizado y caratulado como delito y, así, a ser combatido por el Estado peruano. Rocío Delibes explica que esta práctica constituye un proceso cultural complejo que se desarrolla en el marco de ceremonias, creencias y saberes técnicos específicos para la apertura de tumbas que son retransmitidos a las siguientes generaciones. La finalidad es doble,

obedeciendo a un propósito religioso, chamánico de reapropiación de la herencia mística andina para los rituales de la llamada popularmente “curandería” como, sobre todo, comercial, ya que las piezas extraídas son vendidas en el mercado negro de los museos y coleccionistas, y posibilitan la sustentación de una economía familiar informal. De esta forma, los tesoros desenterrados de las huacas pasan al circuito del coleccionismo privado.

A esta práctica ilegal, lucrativa y religiosa, el *Museo travesti del Perú* vía su “queerización”, le otorga otro estatus, desplazándola del disvalor que la envuelve hacia un reevalúo de su potencialidad epistémica para propiciar un nuevo orden de la representación, basado en las estrategias clandestinas del polizón de la cultura que se ponen en marcha en el libro. Porque siendo una acción de sentidos culturales múltiples, estos, sin embargo, convergen aquí en la idea central del quebrantamiento del orden preestablecido por las lógicas documentales hegemónicas en tanto administradas por los estados y poderes oficiales. Administradas también, siguiendo a Derrida, por los arcontes patri-árquicos a partir de los que se sedimentan normativas sexuales sobre esas modalidades archivísticas legitimadas en una cultura; aquello que Muñoz refiere como el guardián del archivo, representante de un “presente hetero, y que trabaja para invalidar el hecho histórico de las vidas queer” (133).

De esta manera, se capitaliza conceptualmente el huaqueo en aras de este nuevo museo no oficial –clandestino– de la peruanidad, montado sobre la base de piezas huaqueadas al solemne recinto de la cultura nacional, y desde el cual produce sus operaciones de reescritura cronística para generar un contra-relato del pasado. Este será un relato ucrónico, de refundación, en el cual la travesti emerge desde una temporalidad remota y seminal para resignificar la identidad peruana desde su raíz constitutiva. El lugar protagónico que posee la imagen-registro de la *performance La Virgen de las huacas* también titulada “Aparición”, llevada a cabo por el propio Campuzano en el año 2007 con fotografía de Alejandro Gómez de Tuddo,⁵ y que cierra el *Museo travesti del Perú* con el gesto de derramar su bendición sobre la práctica del saqueo profanador de los tesoros, establece la clave de lectura des-archivante que el libro propone sobre el acervo del pasado. En dicho sentido, Campuzano explica en una conversación con Miguel López, que la propuesta del *Museo travesti del Perú* es “explorar un concepto de museo que parta no de tesoros-fetichismo sino de una serie de actos” (Campuzano y López 38), y que estos actos tienen que ver con una “curaduría”, propia de lo museal, pero resignificada como “curandería”. Le autore mismo se define allí como “curador-curandero”, vinculando su escritura con la sanación mística (Campuzano y López 39). Legítima, en la medida en que re-sacraliza, el acto de irrumpir en la zona “sacra” de la cultura nacional peruana, esta es la constituida por aquellos archivos fundantes, masculinistas, patriárquicos, colonialistas, sobre los que edifica su identidad y que se hallaban sin duda sustraídos a la posibilidad de su interpretación pública, por más de que se trate de documentos y escrituras conocidas; porque lo que no se ha democratizado es la legitimidad para leerlos.

⁵ Puede consultarse el registro de la performance en el siguiente enlace: <https://bit.ly/44kT71N>.

La Virgen de las Huacas, travestida y barroca, funciona a nivel narrativo en el *Museo travesti del Perú* como la emisora de un mensaje proveniente de otro plano, una revelación que siempre, según la tradición de la escatología católica, anticipará un tiempo por venir para el cual las almas deben prepararse. Y para ello, la Virgen hablará en una lengua prístina que aún no tenga asidero en lo real porque es anticipatoria. La drástica hibridez del *Museo travesti del Perú* se aproxima a esa forma del lenguaje premonitorio, y es conceptualizado por Campuzano como estrategia primaria para hablar:

El lenguaje cubre los textos –desde legajos hasta poesía–, pero también los textiles y coreografías, antiguos y contemporáneos. Discurso aculturado e ícono polisémico como dos caras de la misma moneda, éstos que Arguedas llamó ‘mistura’, como también interrupción de toda pertenencia tradicional. (*Museo travesti* 8)

Podríamos pensar el *Museo travesti del Perú* como la materialización estética de este código místico que ha comenzado a ser revelado (de hecho, el libro mismo tiene un gran carácter de des-ocultación) y que anuncia la venida de otro modo *queer* de existir en el mundo, demandando para ello un desmontaje de las formas represivas del deseo no heteronormativo para disponerlas en otro ordenamiento. Pero, por supuesto, este es un discurso, más que espiritual, político, porque la transculturación travesti de la Virgen María tiene un profundo compromiso militante. En la entrevista con Lawrence La Fountain-Stokes en 2013, Giuseppe Campuzano señalaba:

Existe una relación confesional entre la Virgen María y las travestis peruanas y, a partir de ésta, una relación conceptual entre la Virgen y lo travesti que trasciende los tópicos católicos de unicidad, apariciones e idolatrías como mestizajes culturales, y la pobreza: la Virgen como el travesti por excelencia con su ajuar magnífico y sus apariciones performativas. No soy el primero que se traviste de Virgen: ya durante el Medioevo se hizo en el teatro. Pero es en 2007, en el contexto de la publicación del libro *travesti*, que decido cambiar la imagen de puta por la de virgen, como metáfora de un travestismo como ritualidad y mestizaje. De la composición triangulada, sacra y estable del Renacimiento a traslapar cuerpos y culturas que la desestabilicen. (“Giuseppe Campuzano y El museo” s.p.)

Al saqueo colonialista plasmado en la crónica de Joseph de Arriaga de 1621, en tanto primera forma de profanación y destrucción de las vidas travestis e indígenas, el *Museo travesti del Perú* contesta con el huaqueo de la crónica colonial, arrebatadas del archivo oficial de textos para reponerlas en otro régimen de la representación del pasado en el cual esta toma el lugar de la “evidencia” para conformar otra lógica de la colección cultural que potencie las vidas travestis del pasado y del presente. Desacatando la ley impuesta por las instituciones

archivantes oficiales (museos, escuelas, cánones), Campuzano propone una relectura que se escurra por los intersticios menos vigilados del archivo para poder relatar la historia propia. Se pone de relieve nuevamente el impulso contra-archivístico insuflado a la crónica colonial dentro del libro para propiciar la constitución de un “archivo vivo” y queer, tal como lo piensa Sam Bourcier. Al respecto, el sociólogo francés alerta sobre las disputas que permanentemente gravitan entre el “thésaurus” –en tanto digesto oficial de una nación– y lo que denomina “el *queersaurus*” (“La fièvre des archives” s.p.), aquel archivo hecho colectivamente por los propios sujetos queer, con sus materiales vernáculos, historias y memorias.

Avec une morale de l’archive pauvre et triste, avec l’inoculation d’un nouveau devoir qui consiste à abandonner ses archives aux gants blancs des archivistes comme si, désormais, les regarder c’était les abimer ou les désintégrer avec nos sales pattes ou comme si les garder, c’était péché... L’archive vive, c’est tout autre chose. C’est de décider collectivement de la découpe de nos archives. De nous autoriser à investir l’incomplétude spécifique des archives LGBTQI+. De dire: archives= vie. [...] Ils nous disent: mais de quoi vous plaignez vous ? On a tout ce qu’il faut aux archives nationales. A quoi il nous faut répondre : vous parlez uniquement de l’histoire de la violence. (s.p.)

Con una moral del archivo pobre y triste, con la inoculación de un nuevo deber [se nos impone] que consiste en abandonar nuestros archivos a los guantes blancos de los archiveros como si, a partir de ahora, mirarlos significara dañarlos o desintegrarlos con nuestras manos sucias, o como si conservarlos fuera un pecado... El archivo vivo es algo totalmente distinto. Se trata de decidir colectivamente cómo repartir nuestros archivos. Permitirnos invertir lo incompleto del archivo LGBTQI+. Para decir: archivos=vida. [...] Nos dicen: ¿de qué se quejan? Tenemos todo lo que necesitamos en los archivos nacionales. A lo que hay que responder: [pero en ellos] sólo se habla de la historia de la violencia. (mi trad.)

De esta manera, lo suprimido de aquellos textos va a tomar otro sentido en este nuevo régimen al que es llamada la crónica latinoamericana del pasado colonial, signado por la dinámica de la intempestiva aparición divina, en este caso la de *La Virgen de las huacas*, que pone en marcha, cada vez, una nueva metamorfosis mística, corporal y genérica. En otras palabras, quiero decir que la crónica colonial no es invocada sólo como un gesto nostálgico para recordar otro pasado, sino que por lo antedicho, culmina por ser reescrita en el presente y dentro de un nuevo marco museístico en el cual toma peso propio. Su semiosis, que había sido clausurada en el archivo de las identidades oficiales, vuelve a ponerse en funcionamiento en el marco del *Museo travesti del Perú*, porque su huaqueo la repone en el campo de los materiales culturales –físicos y concretos–, dados a (una

nueva) la visualidad. De esta manera, aquella crónica vuelve a decirse y así, a entramarse dialógicamente con las voces travestis de este “otro presente” que la interpela y al cual ella también cuestiona, en el marco de la doble temporalidad cruzada al que me he referido con anterioridad. Es en este sentido que el *Museo travesti del Perú* reactiva el legado de la crónica colonial para hacerla decir, dentro de su montaje museístico, aquello que había sido suprimido.

La apertura a lo otro, en tanto otros códigos de representación que suman hibridez al género, ya había sido puesta en marcha como estrategia de decir encodificada en Guamán Poma, y aquí, en el *Museo travesti del Perú*, es revisitada teniendo como efecto la expansión de la comprensión de la dimensión material y temporal del archivo, en particular de las propias crónicas, conduciéndolas hacia el terreno de la mixtura andrógina surcada por otra vivencia de la temporalidad travesti: esta es la de las interrupciones producidas por la violencia que darán lugar siempre a un recomienzo desde lo fragmentario y lo que quedó en suspenso. En ese sentido, en esta “reaparición” contemporánea es factible desligar a la crónica colonial del exclusivo orden y linealidad impuesto por la escritura para reconducirla hacia una de sus primeras hibridaciones, es decir, su participación en otros códigos, especialmente el de la imagen y las *performances* identitarias contemporáneas.

En conclusión, la manera en que el *Museo travesti del Perú* se reapropia de la crónica colonial se deriva de su apuesta por las potencias del montaje, capaces de abrir diálogos inusitados entre una pieza y otra, un tiempo y otro, librándose de toda pretensión de completud documental. La fuerza crítica de estas crónicas, su carácter de evidencia *queer*, no se halla en la exactitud de la catalogación ni en la integridad de sus materiales –valores archivísticos más bien pertenecientes a la práctica documental tradicional– sino en el montaje estratégico de lo que estas aún tienen por decir en el presente y en aquel nuevo mundo en ciernes –la venida de la Inkarrí, la subversión de las identidades espurias (Campuzano, *Museo travesti* 8)– que ya anuncia su lengua desatada. Finalmente, la crónica colonial entra, vía su relectura y su reescritura, en un museo alternativo de la peruanidad: el de la peruanidad travesti, que irriga nuevos sentidos sobre el pasado en tanto va fraguándose según el pulso de las vidas travestis que busca contener y relanzar a la arena de disputas políticas y estéticas del presente.

Obras citadas

- Adorno, Rolena. “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 28, 1988, pp. 55-68.
- - -. *Guamán Poma: Literatura de resistencia en el Perú colonial*. Traducido por Martín Mur, Siglo XXI Editores, 1991.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1957.

- Benavides, Hugo. "La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados". *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*, no. 24, 2006, pp. 145-160.
- Bourcier, Sam. "La fièvre des archives", *IATTA*, 29 feb. 2020, <https://iaata.info/La-fievre-des-archives-par-Sam-Bourcier-4027.html>.
- - -. "La Fièvre des Archives #1 – Le pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat", *Friction Magazine*, <https://friction-magazine.fr/archives-vie-le-pouls-de-larchive-cest-en-nous-quil-bat/>. Accesado 18 abr. 2022.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. 2007.
- Campuzano, Giuseppe. "Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Perú. Entrevista con Lawrence La Fountain-Stokes", *E-misférica*, <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-entrevista>.
- - -. *Museo travesti del Perú*. Institute of Development Studies, 2008.
- Campuzano, Giuseppe y, Miguel López. "Chamanes, danzantes, putas y misses: el travestismo obseso de la memoria". *Ramona*, no. 99, 2010. pp. 34-43.
- Carrión, Jorge. "Prólogo: mejor que real". *Mejor que ficción: Crónicas ejemplares*, editado por Jorge Carrión, Anagrama, 2012. pp.13-45.
- Castro Gómez, Santiago. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, CLACSO, 2003, pp. 145-163.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores, 2003.
- Delibes Mateos, Rocío. *Desenterrando tesoros en el Siglo XVI: Compañías de Huaca y participación indígena en Trujillo del Perú*. Universidad de Sevilla, 2012.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido: Las ruinas, Europa, el museo*. Cuarto Propio, 1998.
- Derrida, Jacques. "La ley del género (mimeo)". Traducido por Jorge Panesi. Universidad de Buenos Aires, 1980.
- - -. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. "La exposición como máquina de guerra". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, no. 16, 2011, pp. 24-28.
- Esquivada, Gabriela. "Los nuevos cronistas de América Latina". *Tras las huellas de una escritura en tránsito: La crónica contemporánea en América Latina*,

- compilado por Graciela Falbo, Ediciones al Margen / EDULP, 2007, pp. 111-141.
- Falbo, Graciela. "Introducción". *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, compilado por Graciela Falbo, Ediciones al Margen / EDULP, 2007, pp. 11-21.
- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo *Queer*". *Revista Iberoamericana*, no. 225, 2008, pp. 879-895.
- Lemebel, Pedro. "Cronista y malabarista". Entrevista por Ángeles Mateo del Pino, *Cyber Humanitis*, no. 20, 2002, <https://bit.ly/41sZKN9>.
- - -. "Mi escritura es un género bastardo". Entrevista por Martín Lojo, *Suplemento cultural ADN*, 13 mar. 2010, pp. 10-11.
- Lienhard, Martin. "La crónica mestiza en México y Perú hasta 1620: apuntes para un estudio histórico-literario". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, no. 17, 1983, pp. 105-115.
- - -. *La voz y su huella: estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1942-1988)*. Casa de las Américas, 1990.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis 'Sobre el concepto de historia'*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 1: Época colonial*, coordinado por Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, 1998, pp. 57-116.
- Muñoz, José Esteban. *Utopía Queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra Editorial, 2020.
- Salazar, Jerzeel. "La emergencia de la crónica". *Razón y Palabra*, no. 47, 2005, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/josalazar.html>.
- Sánchez, Luis Alberto. *Historia comparada de las literaturas americanas. Tomo I: Desde los orígenes hasta el Barroco*. Losada, 1973.
- Silva Catela, Ludmila da. "Mirar, desaparecer, morir. Reflexiones en torno al uso de la fotografía y los cuerpos como espacios de inscripción de la violencia". *Clepsidra: Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 6, no. 11, mar. 2019, pp. 36-51.
- Villoro, Juan. "La crónica, ornitorrinco de la prosa". *Antología de la crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 577-583.