

# Dioses disidentes. Formas de una religiosidad cuir en la escritura, el arte visual y la performance en América Latina\*

Fecha de recepción: 29 de junio de 2022

Fecha de aprobación: 25 de octubre de 2022

## Resumen

El presente artículo tiene como propósito analizar el cruce entre religiosidades y sexualidades disidentes en cuatro experiencias estéticas contemporáneas de América Latina. Nos interesa exponer cómo el discurso religioso puede funcionar como un modo de experimentación estética que cuestiona y subvierte, llamativamente, el orden establecido. Para dar cuenta de esto, trabajaremos desde la crítica literaria y de artes visuales con los siguientes materiales: la muestra de arte del artista colombiano Carlos Motta en Buenos Aires y la incorporación de la teología indecente de Marcella Althus-Reid, la obra de arte de Alejandro Tantanian, la escritura ensayística de la brasileña Tatiana Nascimento y el Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano en su rol de investigador y performer. Consideramos que el análisis de estas obras da como resultado la puesta en escena de una *religiosidad cuir* que, desde la escritura, el arte visual y la performance, diseña nuevos protocolos de lectura, transfeministas y decoloniales, subvirtiendo el legado occidental, católico, colonial y moderno.

**Palabras clave:** religiosidad cuir, sexualidades disidentes, Carlos Motta, Alejandro Tantanian, Marcella Althus-Reid, Tatiana Nascimento, Giuseppe Campuzano.


**Citar:** Cabezas, Laura. "Dioses disidentes. Formas de una religiosidad cuir en la escritura, el arte visual y la performance en América Latina". . *La Palabra*, núm. 42, 2022, e14524 <https://doi.org/10.19053/01218530.n42.2022.14524>

## Laura Cabezas

CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, docente de la cátedra de Literatura Brasileña en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Actualmente es becaria posdoctoral del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha dictado cursos y seminarios de grado y posgrado en universidades argentinas, realizó estancias de investigación en Alemania (IAI) y en Brasil (UFSC, UNICAMP).

[laura.czas@gmail.com](mailto:laura.czas@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-1260-2901>

\*Artículo de investigación. Este artículo surgió de las jornadas de investigación del Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (2021).

# Dissenting Gods. Forms of Queer Religiosity in writing, visual art and performance in Latin America

## Abstract

The purpose of this article is to analyze the intersection between religiosities and dissident sexualities in four contemporary aesthetic experiences in Latin America. We are interested in exposing how religious discourse can function as a mode of aesthetic experimentation that strikingly questions and subverts the established order. With this purpose, we work in the frame of literacy criticism and visual arts with the following materials: the Colombian artist Carlos Motta's art exhibition in Buenos Aires and the incorporation of Marcella Althus-Reid's indecent theology, Alejandro Tantanian's artwork, the essay writing of the Brazilian Tatiana Nascimento and the Transvestite Museum of Peru by Giuseppe Campuzano (in his role as researcher and performer). We consider that these works stage a queer religiosity that, from writing, visual arts and performance, designs new transfeminist and decolonial protocols of reading, subverting the Western, Catholic, colonial and modern legacy.

**Key words:** queer religiosity, dissident sexualities, Carlos Motta, Alejandro Tantanian, Marcella Althus-Reid, Tatiana Nascimento, Giuseppe Campuzano.

# Deuses dissidentes. Formas de religiosidade cuir em escrita, artes visuais e performance na América Latina

## Resumo

O objetivo deste artigo é estudar a intersecção entre religiosidades e sexualidades dissidentes em quatro experiências estéticas contemporâneas na América Latina. Interessa-nos expor como o discurso religioso pode funcionar como um modo de experimentação estética que questiona e subverte de forma contundente a ordem estabelecida. Para dar conta disso, trabalharemos baseados na crítica literária e nas artes visuais com os seguintes materiais: a exposição de arte do artista colombiano Carlos Motta em Buenos Aires, a obra de Alejandro Tantanian, a teologia indecente de Marcella Althus-Reid, o ensaio da brasileira

Tatiana Nascimento e o Museu das Travesti do Peru por Giuseppe Campuzano no seu papel de pesquisador e performer. Consideramos como resultado que uma *religiosidade queer* é encenada e que, a partir da escrita, da arte visual e da performance, desenha novos protocolos de leitura transfeministas e decoloniais, subvertendo o legado ocidental, católico, colonial e moderno.

**Palavras-chave:** religiosidade queer, sexualidades dissidentes, Carlos Motta, Alejandro Tantanian, Marcella Althus-Reid, Tatiana Nascimento, Giuseppe Campuzano.

### ¿A quién ama Dios?

Entre octubre de 2016 y febrero de 2017 tuvo lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) la exposición *Réquiem* de Carlos Motta. Las obras producidas especialmente para el MALBA investigaban el vínculo tenso que históricamente establecieron la religión y las sexualidades disidentes, produciendo miradas alternativas a esos valores morales que emanan de la doctrina cristiana. Su curador, Agustín Pérez-Rubio, alertaba en la presentación de la muestra que justamente la mirada no creyente de Motta buscaba problematizar las relaciones de los creyentes con sus prácticas sexuales y su fe.

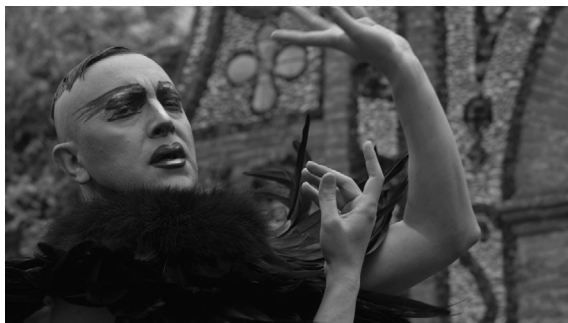
En primer lugar, así mencionaba la obra que inauguraba el recorrido, *La culpa* (2016), una escultura que presentaba la figura de un Caín negro, expulsado del paraíso, como un ser ejemplar de aquellxs que fueron expulsados por no regirse según la norma. “No es un alegato a favor de la muerte”, reflexionaba Pérez-Rubio, sino “la imagen del expulsado de un territorio que le ha sido vedado” (s/p). Para el curador, entonces, adentrarse en *Réquiem* era adentrarse también en el mundo de las catacumbas, en esos lugares en donde los primeros cristianos podían resguardarse de la amenaza externa a causa de su fe, sus creencias y ritos.

Desde su misma configuración arquitectónica, la exposición jugaba con el imaginario sectario, secreto y hasta subversivo que presuntamente tenía la cristiandad primitiva, según lo pensaron ciertos teóricos, entre ellos Friedrich Engels. Así, los visitantes se adentraban por pasillos estrechos, de color rojizo, con algunos recovecos y sonoridades que se oían a la distancia. Un espacio laberíntico y casi clandestino que daba a entender, según el trabajo curatorial, que se trataba de una comunidad también perseguida y maltratada de un modo doble: por no adecuarse a las normas sexuales cisheternormativas y por querer, desde esa inadecuación, vivir su fe cristiana.

En tal sentido, se construía la performance del actor, cantante y escritor italiano Ernesto Tomasini que se proyectaba como parte de la muestra de Motta. En el video se le veía a Tomasini en los jardines de la Asociación Cultural Dello Scompiglio interpretando “Liberá Me”, del Réquiem de Gabriel Faur. Por medio de su voz y sus movimientos corporales, el artista lanzaba una imploración: que se le liberara de la muerte. Si bien el tema de la obra se moldeaba alrededor de lo sufriente, a diferencia del Caín desterrado, la performance de Tomasini ponía en escena a un ser híbrido, síntesis cuir de Adán y Eva, que exaltaba su otredad a través del travestismo. Como sugiere Daniel Gigena, la figura andrógina de

Tomasini contribuía a las preocupaciones que vehiculizaba Motta en su muestra, esto es: “las relaciones entre aquellos que son excluidos por la teología cristiana y la construcción de una religión inclusiva”.

Figura 1. *Libera me*, 2016. Video, sonido, blanco y negro.



Fuente: Malba.

No obstante, tal vez *Mundo invertido* haya sido la experiencia artística más controversial de la muestra, una videoproyección en la que se le mostraba al propio Carlos Motta desnudo y amarrado a una cruz de forma invertida y con los ojos tapados. Detrás, completaba la escena un mural de san Francisco, anónimo de inicios del siglo XVI, que se encuentra ubicado en la capilla de la Associazione Culturale Dello Scompiglio, en Capannori, Italia,. En una clara alusión al cuadro del pintor italiano homosexual Caravaggio, *La crucifixión de san Pedro* (1600), la performance de Motta, realizada especialmente para la muestra, sexualizaba el cuerpo trascendente del santo y abarcaba en un mismo gesto, según analiza Pérez-Rubio, la historia del arte, la fundación de la Iglesia por parte de san Pedro (quien, como sabemos, quiso ser crucificado de forma invertida porque sentía que no era digno de ser crucificado del mismo modo que Jesucristo) y el cuerpo contemporáneo disidente. Además, junto a los dos hombres vestidos de cuero negro que lo cuelgan, el artista colombiano recreaba un imaginario asociado al *bondage*: desnudez, cuerdas, vestimenta negra, ojos tapados, sufrimiento, y goce.

Figura 2. *Mundo invertido*, 2016. Video, sonido, color.



Fuente: Malba.

De la tortura al placer, de la religión y la “inversión sexual” como castigo a la necesidad de liberar el cuerpo de las amarras normativas sin por eso renunciar al costado sagrado del mundo moderno. No por casualidad en una entrevista realizada durante su visita a la Argentina, Carlos Motta conectaba su discusión sobre la noción de tortura con otro video que participaba de la muestra, *El fin de la crucifixión* de la teóloga noruega Linn Marie Tonstad. En su monólogo, Tonstad rechazaba la tortura al cuerpo como forma de trascendencia –uno de los tópicos más fuertes de la doctrina cristiana– y planteaba la posibilidad de pensar un cuerpo no torturado como forma posible de vivir libremente la religión y la influencia de sus historias. Por este motivo, impugnaba la veneración de la crucifixión, ya que en esa veneración se jugaría la santificación del sufrimiento del cuerpo y la separación de las personas en buenas y malas. Así, su trabajo intentaba pensar el cristianismo de un modo diferente, un cristianismo que desafiara las estructuras sociales, económicas y sexuales de opresión. Para ello, sostenía que debía abandonarse la idea del merecimiento, el mérito y la bondad en pos de elegir un *modo cuir* de pensar que afirmara la diferencia como elemento fundamental e irreductible.

En su discurso, Tonstad retomaba a la teóloga indecente, Marcella Althaus-Reid<sup>1</sup>, para recordar que las ideas teológicas también hablaban de la relación de cuerpos materiales sexuados entre sí. Estas no solo expresaban esa relación, según explicaba Tonstad siguiendo a Althaus, sino que además ayudaban a organizar esas relaciones y a justificar relaciones excluyentes, violentas y destructivas entre las personas, a justificar incluso la continua marginación y opresión de aquellos que sexualmente son cuir, en su expresión de género, o que son diferentes de otras formas, incluyendo a los pobres, quienes también devienen “indecentes” por su exclusión del reconocimiento, la decencia y el mérito (tanto por parte de la Iglesia como de la economía).

Tonstad lanzaba como consigna: Imaginar lo imposible como exigencia de lo imposible, para así poder imaginar el fin del mundo y del capitalismo, del régimen sexo-genérico –tal como se conoce– y el fin de la violencia, la tortura, el asesinato, la exclusión y la marginación de los cuerpos. Contra los discursos ingenuos del estilo: “Dios ama a todo el mundo y en especial a los marginados. Las personas cuir son marginadas. Dios ama a las personas cuir. Vamos a incluirlas. Vamos a incluirlas en la Iglesia. ¡Sí, final feliz!”, Tonstad responde que esto nada tendría de feliz, ya que el ser cuir es un reto al cristianismo, en tanto lo cuestiona, le pide cambios y resultados, le hace ver que las personas cuir existen y que el cristianismo también debería dar cuenta de ellas.

Cabe señalar que, en su reflexión contemporánea sobre el vínculo inestable entre religiosidad, modernidad y sexualidades disidentes, la muestra de Carlos Motta se inscribe

<sup>1</sup> En el marco de la exposición también se organizó un simposio donde participó la teóloga noruega Linn Tonstad y otros teólogos cuir, como Hugo Córova-Quero, algunos artistas y otros performers. El simposio titulado “La indecencia y el futuro de la teología” constituía el séptimo encuentro de *La internacional cuir*, una serie de eventos que Carlos Motta viene organizando desde 2012. Una suerte de plataforma experimental, como lo llama, en la que se discuten políticas cuir contemporáneas y se proponen miradas alternativas al discurso cultural, social y político dominante en relación con la sexualidad y el género. En el 2016 el tema de discusión fue el concepto de “teología indecente” de Marcela Althaus-Reid, argentina radicada en Escocia y fallecida siete años antes. A través de intervenciones artísticas, performáticas, académicas y/o teológicas, lxs participantes debían imaginar la reforma de la Iglesia católica y su doctrina de exclusión moral desde la perspectiva de las diferencias sexuales y de género.

genealógicamente en una zona de la historia artística, literaria e intelectual transnacional que desde comienzos del siglo XX ha indagado en estos cruces. De la androginia como modo de expresión espiritual a las conversiones de homosexuales en las primeras décadas del siglo pasado (como los franceses Max Jacob o Jean Cocteau o, más acá, el brasileño Lúcio Cardoso), de las reivindicaciones de movimientos católicos homosexuales en los años sesenta y setenta (por ejemplo, Dignity en los Estados Unidos), hasta las teologías feministas y luego queer que surgen como parte de la agitación que movilizó la teología de la liberación, sin dejar de mencionar el santoral LGBTIQ+ que se fue conformando desde la década del ochenta.

En este sentido, la apuesta de Motta como artista latinoamericano del siglo XXI no solo registra formas de lucha de las disidencias sino que también invita a pensar cómo el discurso religioso puede funcionar como un modo de experimentación estética que cuestiona y subvierte, llamativamente, el orden establecido. Es decir, no se trata solo de una lectura distante de lo religioso: el gesto estético-político de las obras que componen *Réquiem* muestra cómo las religiones, en este caso el cristianismo, también albergan en sus relatos oficiales la multiplicidad cuir que pone en cuestión –como apuntó Paul Preciado en una conferencia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2011– las técnicas de producción de la diferencia sexual y sus instituciones de reproducción cultural.

Siguiendo esta hipótesis, nos preguntamos: ¿Es posible encontrar en los archivos religiosos de América Latina formas de la disidencia sexual? ¿En qué medida los relatos sagrados, cargados de normas comportamentales y lineamientos morales, habilitan lecturas a contrapelo de sus propias reglamentaciones? A continuación, recorreremos una serie de trabajos de diferente inscripción genérica –teatro, ensayo poético y performance artística– y distinta locación geográfica –Argentina, Brasil y Perú– con el objetivo de analizar los modos en que exponen una *cuirización* de lo religioso. Nos interesa reflexionar sobre cómo estos objetos culturales diseñan nuevos protocolos de lectura, transfeministas y decoloniales, que subvierten el legado occidental, católico, colonial y moderno.

## Indecencia

“Nuestros dioses son queer porque son lo que queremos que sean”. Con esta frase de la teóloga indecente Marcella Althus-Reid proyectada sobre el telón del teatro más importante de la ciudad de Buenos Aires, el Teatro Colón, comienza la versión del oratorio *Theodora* de George Frederico Haendel, dirigida por Alejandro Tantanian entre septiembre y octubre del año 2021. La consigna, que se veía apenas lxs espectadores entraban en la sala, alertaba desde el principio sobre el desvío que se realizaría sobre la *opera* del compositor alemán, nacionalizado inglés, del siglo XVIII.

*Theodora* cuenta la historia de una mártir cristiana que en la Antioquia de fines del siglo III a.C. se enfrenta al poder romano al defender su creencia religiosa. De un modo muy general, podemos reponer que en su enfrentamiento, en tiempos de Diocleciano, Theodora es obligada a ejercer la prostitución, es encarcelada, llega a huir de la cárcel vestida de hombre

gracias a la ayuda de un soldado romano que comparte su fe cristiana, pero finalmente es ejecutada. En su puesta en escena original (1750), en el Covent Garden, la obra fue un fracaso. Casi trescientos años después, el oratorio de Haendel no solo encuentra gran repercusión entre el público porteño del siglo XXI<sup>2</sup> sino que se actualiza en un sentido impensable para su antiguo realizador: *Theodora* forma parte de una minoría disidente en términos también sexo-genéricos.

Esta inflexión contemporánea que imprime Tantanian a su adaptación supone la aparición de un nuevo personaje encarnado por la actriz Mercedes Morán que lee textos de la teóloga cuir Marcella Althaus-Reid y dialoga también con el personaje Theodora, interpretada por la soprano surcoreana Yun Jung Choi. “Una especie de conversación de WhatsApp”, según señala el director, “con mensajes de texto de una y de otra” (Giordano, párr. 8), pero que en el caso de las apariciones de Marcella tiene que ver con una intervención que discute o pone un foco diferente y actual sobre las acciones que suceden en la obra. Ahora bien, ¿por qué incluir a Marcella Althaus-Reid en un oratorio del barroco tardío? La idea fue del escritor Franco Torchia que participó seleccionando los fragmentos que Morán lee en sus interrupciones. Para Torchia, la historia de Theodora como “cristiana perseguida” tenía mucho que ver con la historia de Marcella como “cristiana pervertida” y como “cristiana indecente”, ya que según explica: “la historia de los mártires no reconoce siglos, y frente al poder religioso y al poder político siempre hay determinados cuerpos que son las primeras víctimas: a la cabeza, indudablemente está el cuerpo de las mujeres” (Pollini, párr. 7).

Figura 3. *Theodora*.



Fuente: Teatro Colón/Arnaldo Colombaroli.

A través del montaje –que por momentos se vuelve mecánico, ya que solo juega con dos planos (el oratorio de Haendel y las citas de Althus-Reid)– se actualiza un modo de entender la religión que cuestiona lo institucional y se abre a la pregunta por cómo vivir libremente las decisiones tomadas en la modernidad temprana o tardía. Porque lo que conecta a ambas temporalidades es un control sobre cuerpos creyentes que desafían la gobernabilidad del poder vigente. En el caso de la adaptación argentina se suma el reto ante el sexismo, el

<sup>2</sup> Tanto del público general como del sector católico, ya que las funciones se vieron impactadas por algunos abucheos, y esto desencadenó que la Corporación de Abogados Católicos pidiera la renuncia del ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Enrique Avogadro, “por mal desempeño de sus funciones”. Posteriormente, la Conferencia Episcopal Argentina sacó un comunicado en donde se afirmó que con la obra “bastardearon y blasfemaron la fe”.

patriarcado y el mandato de heterosexualidad a través de los fragmentos leídos de la obra de Althus-Reid. Su presencia, que aúna la obra de Tantanian con la muestra de Motta, introduce una reflexión queer desde la teología<sup>3</sup> que desbarata las formas de dominación que pone en escena el oratorio y lo hace, además, desde una perspectiva latinoamericanista. En *Teología indecente*, siguiendo a la pensadora queer Judith Butler, afirmaba que “la imaginería cristiana heterosexual llegó a Latinoamérica para reproducir expresivos modelos de sexo-género vía normalización y control” (Althus-Reid 25). Por eso, para ella, lo subversivo de un sistema religioso residiría en sus “subversiones sexuales” que se definirían, según describe, en “ese núcleo desordenado de narrativas sexuales anormales donde las vírgenes paren y las trinitades masculinas pueden significar la incoherencia de una sola definición masculina, en la tensión entre identidad patriarcal y diferencia” (33).

Desde joven Marcella Althus-Reid eligió ser una “mujer indecente” (44), que contra los valores familiares que ensalzaba el régimen militar en la Argentina de los setenta optó por “no casarse, vivir a su aire y amar a un gay” (44), además, estudiar teología en un ámbito extremadamente masculino y masculinizante. Su crítica a la teología de la liberación como ideología de “machos” y homologador del cristiano con el pobre radica en que da por sentado que no había nada fuera del cristianismo: “ni mayas en Guatemala ni adoradores candomblé en Brasil” (42), o “tenía que declarar asexuales a los pobres y no oponerse a la subordinación de las mujeres, como tampoco a la insubordinación sexual de las *fabelas* [sic] o los barrios de indigentes” (42). Las transgresiones políticas y sexuales se borraron en la teología liberacionista. Así lo ejemplifica:

Ocurre que si los barriobajeros marchan en procesión llevando en andas una estatua de la Virgen María y pidiendo trabajo, parecen representar la opción divina para los pobres. Sin embargo, cuando esos mismos desheredados se montan un carnaval centrado en un Cristo travesti acompañado por una “reinona” en guisa de María Magdalena, que le besa las heridas mientras se cantan coplas de crítica política, al punto dejan de ser la opción divina dicha (42).

Bajo su proyecto por “quitarle la bombacha a la teología heterosexual” (Curia), Althus-Reid reniega de las exclusiones de lo “raro”, las creencias populares o las (trans)sexualizaciones de lo divino. En su lugar propone un nuevo acceso a lo sagrado sin opresión de clase, género o raza. Por este motivo, también atenta contra la idea de un Dios hegemónico y masculino en pos de un “Dios bi” que ama la diferencia: un “Dios marica” que proclama no solo una identidad que fue marginalizada y ridiculizada, sino una epistemología otra que se apropia positivamente de una voz usada para despreciar a otros. De esta manera, la inclusión de sus textos en *Theodora* “indecentiza” tanto el oratorio de Haendel y la misma programación del teatro argentino como el legado hetero-cis-normativo del Occidente cristiano.

<sup>3</sup> Teología queer: nace en los noventa, forma parte de los estudios queer en relación con los saberes teológicos. También, es producto desviado de la teología de la liberación. Apoyándose en Butler, Sedwick y Garber, Althus-Reid denunció todas aquellas prácticas sociales, también religiosas, que contribuían a una sexualidad opresiva y subrayó, por el contrario, todos aquellos elementos que, procedentes de la religión, permitían subvertir tales códigos y obtener cierta liberación.



## Cuirlobismo

Tatiana Nascimento es poeta, traductora, editora, académica, *slammer*, cantante y compositora. Vive en Brasilia y se define como intelectual negra y lesbiana. En su poema “Marabó”, que inaugura *lundu*<sup>4</sup> de 2016, escribe: “te encontré, (creí que estabas en una) encrucijada (devane(gr)os desde mi cuirlobismo)” (s/p). El neologismo aúna lo cuir con el quilombo, esos sistemas de organización, comunidad y resistencia de la diáspora negra frente a la esclavitud que también, según advierte Tatiana siguiendo a Beatriz Nascimento, eran espacios de convivencia y producción cultural, de intercambio de saberes y ejemplos de las primeras sociedades libres y horizontales, alojadas en un pasado en formación que se fundaba sobre el racismo, el sexismo, la explotación y el exterminio étnico.

Así, en su proyecto por “(re)fundar” un *cuirloambo*, Tatiana se detiene en la posibilidad de recontar las historias negras ancestrales para “desheterosexualizarlas” o “des-cis-normativizarlas”. En su ensayo “da palabra queerloambo ao cuíerloambo da palavra” sostiene que le interesa mostrar la parte cuir de los orixas. Visibilizar, por ejemplo, las historias lesbianas de Oxum y Iansa, la transexualidad de Otim, o la metaforización del falo de Exu como dildo. Es interesante que en su propuesta ella reformula uno de los pilares del racismo en relación con las expectativas sexuales que recaen sobre los cuerpos negros: no solo una hipersexualización de esos cuerpos, sino una hiperheterocissexualización. Por eso, señala que es necesario rever el relato colonial, este no puede atribuir la homosexualidad y la disidencia sexual a la “plaga blanca” que contaminó a los viriles pueblos negros por la vía de la colonización. En los mismos *itans*, es decir, en los cuentos fundacionales de la cosmovisión ioruba, hay muchas orientaciones sexuales, identidades de género, prácticas diversas de sexo-afecto “negramente ancestrales y documentadas”<sup>5</sup>.

La religión de los orixás, como explica el fotógrafo, etnólogo y antropólogo francés Pierre Verger, está ligada a la noción de familia, una familia numerosa, originaria de un mismo antepasado, que engloba los vivos y muertos. En *Orixás. Deuses Iorubas na Africa e no Novo Mundo*, Verger explica que el orixá sería, en principio, un “ancestral divinizado” que en vida estableció vínculos que le garantizaron un control sobre ciertas fuerzas de la naturaleza (como el viento, las aguas dulces o saladas, etc.) o le aseguraron la posibilidad de ejercer ciertas actividades (como la caza, el trabajo con metales, el conocimiento sobre las propiedades de las plantas, etc.). Como fuerza pura, poder (axé) inmaterial, el orixá solo puede tornarse perceptible a los seres humanos incorporándose a uno de ellos durante un fenómeno de posesión que él mismo provoca. No obstante, más allá de los rituales en los *terreiros*, la religión yoruba cuenta con un archivo casi infinito de relatos (*itans*) sobre la vida terrestre de los orixás, ya que muchas veces hay muchas versiones sobre una misma historia.

Es justamente esta multiplicidad narrativa la que le permite a Tatiana Nascimento releer las leyendas en busca de vestigios cuir en pos de pensar una ancestralidad de la disidencia

<sup>4</sup> El título del libro de Tatiana Nascimento, *lundu*, hace referencia a un género musical y danza que los esclavos traídos de Angola llevan a Brasil.

<sup>5</sup> A lo largo del artículo, las traducciones que se realizaron del ensayo de Tatiana Nascimento son de mi autoría.

sexual en la diáspora negra. En uno de los ejemplos que brinda menciona a Otim, un orixá con poco culto que generalmente es conocido como una orixá cazadora y compañera de Oxóssi. A su vez, agrega, también existe otro *itan* que cuenta que Otim era una hija muy amada por un padre que guardaba el secreto de tener cuatro pechos y que, cuando se descubre el secreto, Otim corre convirtiéndose en un río en brazos de Iemanjá; pero, hay otro *itan*, señala Tatiana, en el que Otim era un hermoso príncipe que vivía en un gran reino hasta que se cansa de esa vida y decide huir. Otim llega a un bosque sin saber nada de lo necesario para su supervivencia. Pasa por situaciones complicadas, como hambre, miedo, soledad, y, finalmente, lo encuentra y rescata un famoso cazador, el más reconocido de la familia «Odé», que viste a Otim con ropa nueva y le enseña su oficio. Además, guarda el secreto de Otim: que su genitalidad está compuesta de senos y vagina; o, como dice el *itan* al cual tuvo acceso, escribe Tatiana, “que ‘Otim tiene un cuerpo de mujer’».

Frente a estos relatos, la autora se pregunta por qué se elige transmitir, a lo largo de la historia en gran medida oral de los *itans*, la leyenda más normativa en términos de sexo y corporalidad. Y, en consecuencia, por qué el *itan* que habla de la transexualidad de Otim es menos difundido. La respuesta es clara: “porque la historia de la colonización es la de la heterocisexualización”. En este sentido, recontar es clave para Tatiana. De este modo, se pueden construir fundamentos históricos de la disidencia sexual negra en la diáspora, permitiendo que nos libremos de la mirada heteronormativizante que la colonialidad impuso a nuestras trayectorias / existencias / simbologías preatlánticas como intentos de planificar y volver rasas, homogéneas, narrativas, sexualidades, prácticas, pueblos que son en general muchos más complejos que ese binarismo hombre / mujer católico difundido como parámetro de sexualidad que formó parte de la empresa colonial.

En definitiva, se trata de un cambio epistemológico, el *itan* enseña que antes de existir el proyecto cisheterocexista colonial de supremacía blanca capitalista, la disidencia sexual negra ya existía y esto da cuenta, según señala Lucía Belmes, “de que parte de la herencia africana también puede referenciarse en esa diversidad sexual y afectiva” (4).

Y esto es importante también como operación literaria, ya que, según remarca Tatiana, no se trataría solamente de denunciar la violencia racista, sino de inventar mundos nuevos, utópicos, inimaginados, de abrirse a la fantasía y al sueño, al (afro)futurismo como espacio de experimentación y creatividad visionaria. Porque la poeta no pretende mirar con nostalgia un pasado mítico ni tampoco atribuirle una carga política a un imaginario religioso que entiende la subjetividad desde parámetros diferentes a la metafísica occidental (de hecho hay bastante discusiones entre antropólogos sobre la existencia del género en el África pre-colonial). Su proyecto de mundo y literario invita a leer ferozmente el archivo religioso de la diáspora para refundar experiencias, prácticas y subjetividades negras cuir que atenten contra el binarismo y las clasificaciones que se emanan del archivo moderno, occidental, colonial y cristiano.

## Una historia travestida

En el prólogo de su obra *Museo Travesti del Perú*<sup>6</sup>, Giuseppe Campuzano –artista, filósofo, investigador y activista travesti fallecido– escribe: “Toda peruanidad es un travestismo” (20), allí registra una investigación realizada entre el 2003 y 2008. Como define Miguel López, este proyecto tiene como objetivo cuestionar la figura travesti blanca y occidental, y reivindicar los rastros cuir latinoamericanos, las conexiones con lo andrógino y lo divino del pasado, las danzas ancestrales y los ritos de inversión asociados a la cosecha, o la proliferación de santos apócrifos y ritualidades andinas. Según palabras de su creador:

El Museo Travesti se inicia en 2003 con el propósito de articular la memoria del travestismo, entre los prejuicios y definiciones hechas por terceros, así como las cercanías y diferencias de ese diverso grupo de personas denominadas travestis.

Sus fuentes son diversas (antropología, arte, historia, leyes, prensa, testimonios) así como sus estrategias de difusión –un museo travesti en sí mismo. El Museo Travesti se ha presentado como muestra, performance, protesta, libro o conferencia. El contraste de sus fuentes y formatos hace posible una aproximación multifocal al travestismo que también sea capaz de replantearse, consecuente con su finalidad: abarcar lo travesti, y lo peruano, inasibles (Campuzano, “Andróginos” 81).

En la misma línea que Tatiana Nascimento, Campuzano vuelve su mirada hacia el pasado como modo de repensar el presente y la situación travesti en América Latina. En especial, cómo esa figura siempre estuvo ahí y fue silenciada, cuando no violentada, por los relatos coloniales. Lo cierto es que si, como explica la antropóloga y feminista descolonial Rita Segato en *Santos y Daimones. El politeísmo afrobrasileño y la tradición arquetipal*, el orden precolonial se caracterizaba por ser un mundo dual, de múltiples naturalezas conmutables, el mundo colonial-moderno es binario y el otro es biologizado y jerarquizado en su posición particular y diferencial de “otro”. Una diferencia que se considera residual dentro de ese mundo blanco, masculino y letrado. Muy distinto de lo que ocurría en el mundo dual y precolonial donde, en sintonía con las cosmovisiones andinas, todos los elementos se presentaban en una oposición complementaria y así estructuraban la vida cotidiana y los lazos de comunidad (Zenteno Brun). Por ejemplo, podemos mencionar la misma idea de *pacha*, como explica el investigador Hugo Zenteno Brun, que no solo implica tiempo y espacio, sino también lo que trasciende el tiempo y el espacio: una forma de vida y una forma de entender el entorno dual cósmico terrestre.

La necesidad de incluir a lo “otro” diferente y residual en la historia peruana y latinoamericana se vuelve un modo político de leer a contrapelo la colonialidad en el libro *Museo Travesti*. Dividido en tres partes, muestrario, glosario y prensa, el museo portátil de Campuzano, como señala Mario Bellatin, permite la convivencia en simultáneo de todas las épocas que registra y concentra el universo entero “a partir de unas cuantas imágenes y de ciertos fragmentos, restos, que siempre estuvieron presentes pero que nadie pudo detenerse”

<sup>6</sup> Utilizaremos la abreviación MTP.

(11). Nos interesa concentrarnos en la primera parte del recorrido, el llamado muestrario, donde se explora la huella del travestismo y de sus símbolos en el contexto peruano para revisar, como advierte el propio Campuzano, “tanto los roles que han sido adjudicados convencionalmente al travesti como aquellos que le han sido arrebatados, y que subyacen a la oposición complementaria entre colonialismo –tanto imposición como herencia– y encuentro –sus imbricaciones y restauraciones” (*Museo* 8). Para lograr este objetivo, el artista y performer realiza un montaje de textos e imágenes con temporalidades disímiles, de las culturas preincaicas a las postindustriales, que trasciende la historia lineal y oficial: las travestis así se vuelven “puente entre imagen y texto, entre tiempo y espacios” (8) y conllevan la herencia de un “linaje de mediadores –chamanes, dioses, vírgenes y santas” (9). Entonces, al organizar por núcleos temáticos, el muestrario-travesti prioriza el gesto estético barroco haciendo hincapié en los maquillajes, las máscaras, los vestidos y disfraces, los accesorios; pero el barroquismo también se percibe en el pliegue como concepción política que conlleva la idea de que el mundo peruano contiene en sí todos los mundos posibles.

Uno de los ejes que recorre el muestrario se llama “Dualidad” y se concentra en la exhibición de lo dual como parte de una cultura andina que incorpora lo diferencial y supone la reciprocidad. Dibujando un origen híbrido, Campuzano decide comenzar con la descripción del mapamundi del Tawantinsuyu confeccionado por Guaman Poma para indicar cómo el trazo europeo de los mapas del siglo XVII alberga los significados de dos cosmovisiones distintas. Documento sincrético: el mapa divide el arriba (*janan*) del abajo (*urin*) y coloca a la ciudad de Cuzco en el centro, planteando –según explica el autor– que los principios de diferencia también son sexuales y que existe la posibilidad del intercambio. De hecho, seguidamente va a relatar cómo la dualidad de la *pacha* se manifestó en una suerte de “hermafroditismo teogónico” (24) de otros dioses prehispánicos y menciona al felino-retial bisexuado Chavín, al bifronte de Pachakamaq y al dios creador Wiraqucha del altar mayor del Coricancha que el inca Pachacuti traza de modo tal que abarque y evada la división de género binaria del dibujo. En la lista también aparece Chukichinchay, quien era custodiado por indios hermafroditas, en oposición a Illapa, ambas deidades meteorológicas que luego serían reunidas en la figura de Santiago Apóstol.

Diversas visualidades acompañan estos datos informativos, entre otras: el mapamundi del Reino de las Indias de Gvaman Poma, algunos obeliscos con dioses tallados, un documento del 1600 con la imagen del “hacedor” del cielo y tierra de Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. Además, entre las imágenes se intercalan citas de estudiosos y académicos, como Oscar Ugarteche o María Rostworowski de Diez Canseco; de cronistas, como el jesuita Ioseph de Arriaga; de escritores, como José María de Arguedas, o de la Biblia Latinoamericana. Ahora bien, el presente interviene estas escenas del Perú incaico que se despliegan de forma escrita y visual. Como se lee en el recuadro “informativo” de la sección, la riqueza del género que se comprueba en las sociedades premodernas persiste en “el travesti post-industrial” (24) y se fortalece en el proceso de su identidad y su supervivencia trastocada por la epidemia del sida. Asimismo, en cuanto a las imágenes nos encontramos con dos fotografías de Annie Bungeroth. Tomadas en los años noventa y parte de la serie llamada “Comunidad cristiana de travestis de la Virgen de la Puerta”, las fotos muestran dos travestis

en situaciones cotidianas pero disímiles: si “Lorena” de 1995 muestra a la travesti Lorena ‘Luz Clarita’, líder de la comunidad, abriendo una botella con la boca mientras es mirada con sorpresa por alguien a su lado, en “La chunga con la charapa” de 1997 también la boca de una travesti ocupa un lugar destacado en la imagen pero en este caso es una travesti con un chupetín que acompaña a otra, acostada en la cama, con los signos demacrados de la enfermedad. De la memoria como desplazamiento de lo masculino a lo femenino a la memoria como prácticas de duelo y cuidados, la travesti es en definitiva una figura de la memoria como resistencia: resistir los dispositivos de control coloniales, modernos y católicos sobre los cuerpos y, por eso, también resistir las políticas públicas del neoliberalismo.

En este sentido, Campuzano considera que podría imaginarse su trabajo en la convergencia de un Perú no interconectado por el capitalismo sino por otras geopolíticas del cuerpo que justamente desarticulan ese capitalismo de los cuerpos. Además, menciona a los ritualistas andróginos, “descubiertos” en Huanuco e Ica por el sacerdote Domingo de Santo Tomás; al cantante Dan, de “ópera” china, fotografiado por los hermanos Courret; y al “tapado”, la versión peruana de la vestimenta femenina islámica, entre otros ejemplos. En su curaduría chamánica, Campuzano propone un modo alternativo de representar el pasado y, para ello, como señala Miguel López, traslada al travesti al centro, pero no para generar nuevos centros, sino para “manifestar la relatividad de los relatos”.

Esa necesidad de visibilizar relatos inestables no solo involucra un cuestionamiento a la esencialidad que fundamenta el discurso histórico, religioso y museístico, sino que también involucra la propia historia travesti de Giuseppe Campuzano. Una de sus performances, *Aparición del 2007*, queda registrada en el MTP en la sección “revolución”, donde las figuras de las vírgenes se solapan a las travestis en su potencia de metamorfosis. En tal sentido, María José Sabo llama la atención sobre cómo Campuzano trabaja sobre las apariciones de la Virgen María como elemento presente en el repertorio católico colonial a través del cual se dirimieron en el trasfondo cuestiones de carácter político (menciona la cuestión indígena mexicana en la aparición de la Virgen de la Guadalupe, o la cuestión de la independencia de España en la aparición de la Virgen de Luján), pero también rescata la propia transformabilidad de la Virgen que es una pero puede ser miles.

Figura 4. Alejandro Gómez de Tuddo, “La Virgen de las Guacas (Retrato de Giuseppe Campuzano como Virgen Dolorosa)”. Impresión cromogénica, 70x194 cm. Colección del artista, Roma.



Siguiendo esta ley de transformación, Campuzano arma en “revolución” una serie con artistas que se vistieron de vírgenes: en primer lugar, el autorretrato de Christian Bendayan de 1997 que, según comenta el fragmento de Manuel Munive Maco citado al lado de la imagen, sigue compositivamente la tipología escultórica de los artistas populares cusqueños caracterizada por el alargamiento del cuello de sus figuras sacras y utiliza ornamentación flora, sumándole el dramatismo barroco del martirio. En segundo lugar, *La Virgen del Pan* de Christian Flores de 2001 muestra otro modo de “ser virgen”, la figura masculina con un pan en la mano se funde con las vestimentas y los signos divinos. En tercer lugar, “La virgen de las guacas”, fotografía de Alejandro Gómez de Tuddo de 2007, retrata a Campuzano travestido de virgen a orilla del mar.

Bajo la estela de la religiosidad barroca, el retrato de Campuzano es testimonio de una performance que se planteaba desde la inacción, ya que giraba alrededor de la “aparición” la virgen que no se movía, pero se entregaba a la vista de quienes bajaban a contemplarla. Según Rodrigo Aja Spil, el resultado fue un peregrinaje trunco, pues los visitantes al darse cuenta de que se trataba de un travesti emprendían la retirada. En una entrevista, Campuzano comenta:

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 (La Fountain-Stokes, párr. 8).

Como se lee en el fragmento, la Virgen y la travesti coinciden en la construcción corporal a través del artificio y la espectacularidad, el vestuario pomposo, los adornos, las máscaras. Alejandra Castillo llama la atención sobre cómo Campuzano se traviste de Virgen María no tanto para denunciar el dominio que la religiosidad católica ejerce en Perú, o visibilizar los modos en que la religiosidad mariana normaliza constantemente los cuerpos de hombres y mujeres, sino más bien con su gesto travesti pretende “dar luz al propio gesto paródico, de oropel, de máscara y de vestuario que constituye la representación de la virgen” (párr. 7); pero, además, una virgen latinoamericana que lleva impresa en su “aparición” las marcas de la colonialidad.

Así, en su necesidad de visibilizar y resistir la historia oficial, hecha de fronteras fijas en términos de raza, género y territorio, el Museo Travesti del Perú arremete contra los binarismos y las identidades esenciales. Su operación podría pensarse a partir del concepto deleuziano de “síntesis disyuntiva” que afirma la divergencia y el descentramiento: si en palabras del filósofo francés “cada ‘cosa’ se abre al infinito de los predicados por los cuales pasa, al mismo tiempo que pierde su centro, es decir, su identidad como concepto o como yo” (222), el Museo de Campuzano multiplica las identidades, superpone tiempos y traza

una genealogía de cuerpos sexualmente disidentes que hacen del mestizaje una máquina productora de diferencias, máscaras y orígenes espejados.

### A modo de conclusión

Sobre su travestismo en virgen, Giuseppe Campuzano comentaba cómo se pasaba de la composición triangulada, sacra y estable del Renacimiento a traslapar cuerpos y culturas que desestabilizaran esa figura. Su comentario aloja, sin dudas, dos operaciones que aúnan los materiales recorridos en este artículo. Por un lado, la *desestabilización* de los relatos culturales que han pensado a la religión en términos de denuncia, porque no se trabaja con lo religioso desde la exterioridad de lo blasfemo, ni siquiera desde una profanación de lo sagrado, que tornaría disponible lo religioso, ni mucho menos desde una pregunta por la secularización. Lo que se pone en escena es un proceso de interpretación, una “fenomenología cuir”, que desde su no trascendencia (como advierte Sara Ahmed en su libro *Queer phenomenology*), permite que lo religioso-espiritual surja en la escritura y en las artes como cuestionamiento ético y como posibilidad de experimentación estética. Lo religioso se “cuiriza” al mostrar que la disidencia siempre estuvo ahí: en los cuerpos sacros de Motta, en las relecturas teológicas de Althus-Reid, en la ancestralidad afro-brasileña que re-narra Tatiana Nascimento, en la cosmología andina que traviste Campuzano.

Por otro lado, esa desestabilización supone el acto de *traslapar* en su doble acepción: tanto superponer como extraviar un documento entre otros. Si la superposición es una operación que se pone de manifiesto en la misma génesis de los objetos transitados, en tanto yuxtaponían religiosidad y sexualidades disidentes, el extravío funciona como la necesidad de perder los relatos oficiales y, por consiguiente, perderse por otros caminos alternativos que salgan de la normativa cisheterosexista y hagan de lo sagrado un espacio de apertura a lo diferente, lo raro, lo cuir en América Latina.

### Referencias

- Althus-Reid, Marcella. *La teología indecente. Perversiones teológicas en sexo, género y política*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2005. Impreso.
- Ahmed, Sara. *Queer phenomenology*, London, Duke University Press, 2006. Impreso. <https://doi.org/10.1515/9780822388074>
- Bellatin, Mario. “Tener a la mano lo que no está llamado a existir”. *Museo Travesti del Perú*, editado por Giuseppe Campuzano. Giuseppe Campuzano Editor, 2007, pp. 10-12. Impreso.

- Belmes, Lucía. “Tramas y encrucijadas de la diversidad. Una reflexión sobre disidencias sexuales y raciales”. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, vol. 18, 2021, pp. 1-6. Web. 26 de junio de 2022. <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2021.e81960>
- Campuzano, Giuseppe. *Museo Travesti del Perú*. Perú, Giuseppe Campuzano editor, 2007. Impreso.
- Campuzano, Giuseppe. “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú”. *Bagoas*, núm. 4, 2009, pp. 79-93. Impreso.
- Castillo, Alejandra. “La Virgen barroca y las prácticas artísticas en América Latina”. *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*. 1 de enero de 2015. Web. 24 de junio de 2022. <https://atlasiv.com/2015/01/01/430-2/>
- Curia, Dolores. “La cruz invertida”, *Página 12*, 2 de abril de 2015. Web. 20 de junio de 2022. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3917-2015-04-02.html>
- Gigena, Daniel. “Carlos Motta en el Malba: videos elegíacos para una teología de la disidencia”, *La Nación*, 1 de diciembre de 2016. Web. 20 de junio de 2022. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/carlos-motta-en-el-malba-videos-elegiacos-para-una-teologia-de-la-disidencia-nid1961041/>
- Giordano, Santiano. “‘Theodora’, al encuentro de una teología inclusiva”. *Página 12*, 28 de septiembre de 2021. Web. 24 de junio de 2022. <https://www.pagina12.com.ar/371144-theodora-al-encuentro-de-una-teologia-inclusiva>
- La Fountain-Stokes, Lawrence. “Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Perú”. Entrevista. *Instituto Hemisférico de Performance y Política*. s.f. Web. 24 de junio de 2022. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-entrevista>
- López, Miguel A. *Robar la historia*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017. Impreso. <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6rg>
- Nascimento, Tatiana. “Marabó”. Traducción Sara de Albornoz y Laura Cabezas Baamonde. “Anti-Tordesilhas III”. *Poesia*, 14 de junio de 2021. Web. 24 de junio de 2022. <https://poesia.uc.edu.ve/anti-tordesilhas-iii/>
- . “Da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra”, *Palavra, preta!*, 12 de marzo de 2018. Web. 24 de junio de 2022. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5808148/mod\\_resource/content/1/da%20palavra%20queerlombo%20ao%20cui%CC%81erlombo%20da%20palavra%20\\_%20palavra%2C%20preta%21.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5808148/mod_resource/content/1/da%20palavra%20queerlombo%20ao%20cui%CC%81erlombo%20da%20palavra%20_%20palavra%2C%20preta%21.pdf)



- Pérez-Rubio, Agustín. “Muerte eterna”, Motta, Carlos. *Réquiem*. Catálogo. Buenos Aires, MALBA, 2016. Impreso.
- Pollini, Margarita. “Una Theodora non sancta”. *Clarín*, 24 de septiembre de 2021. Web. 24 de junio de 2022. [https://www.clarin.com/revista-enic/escenarios/theodora-non-sancta\\_0\\_eRybNHKdP.html](https://www.clarin.com/revista-enic/escenarios/theodora-non-sancta_0_eRybNHKdP.html)
- Preciado, Paul [Beatriz], “La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y video-guerrilla”. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 15 de noviembre de 2011. Web. 24 de junio de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/internacional-cuir-transfeminismo-micropolíticas-sexuales-video-guerrilla>
- Sabo, María José. “Perturbando los imaginarios de la Conquista y la colonia hispanoamericana. Un abordaje a las performances de Giuseppe Campuzano, las Yeguas del Apocalipsis y el Grupo Chaclayo (1985-2005)”. XXI Jornadas de Investigación en Artes, Córdoba, 2017.
- Segato, Rita. *Santos y Daimones. El politeísmo afrobrasileño y la tradición arquetipal*. Buenos Aires, Prometeo, 2020. Impreso.
- Spil, Rodrigo Aja. “Museo Travesti del Perú. Curadurías andróginas, mestizas y revolucionarias”. *Revista de estudios curatoriales*, núm. 11, 2020, pp. 89-100. Web. 24 de junio de 2022. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/929>
- Tonstad, Linn, “El fin de la crucifixión”, Motta, Carlos. *Requiem*. Catálogo. Buenos Aires, MALBA, 2016. Impreso.
- Verger, Pierre Fatumbi. *Orixás. Deuses Iorubas na Africa e no Novo Mundo*. Salvador, Fundação Verger, 2018. Impreso.
- Zenteno Brun, Hugo. “Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino”. *Revista Punto Cero*, vol. 14, núm. 18, 2009, pp. 83-89. Impreso.