

Entrevista

**“¿SON NUESTRAS MUERTES
MEREDEDORAS DE DIGNIDAD?”**

**GERMAIN MACHUCA EN
CONVERSACIÓN CON
LETICIA ROBLES-MORENO¹**

NOTA SOBRE LA AUTORA

Leticia Robles-Moreno

Muhlenberg College, Estados Unidos.

Correo electrónico: leticiarobles@muhlenberg.edu

¹ La versión en inglés de esta entrevista se publicó originalmente en *Theater Magazine* 53(3), pp. 22-37 (2023) de Yale University.

SOBRE GERMAIN MACHUCA

Germain Machuca es un artista de performance y activista peruano, cuyo trabajo por los derechos LGBTIQ+ ha demandado incesantemente políticas más humanas hacia las comunidades con VIH/Sida. Germain ha performado protestas artísticas contra la violencia del Estado peruano hacia las poblaciones más vulnerables: cuerpos precarizados indígenas, racializados, marginalizados y queer/cuir. El trabajo de Germain se centra en narrativas corporales que emergen de exploraciones personales en diálogo con múltiples cuerpos estigmatizados, considerados como desechables por el Estado. Tanto en espacios performáticos como en protestas públicas, Germain ofrece su cuerpo para preguntar quién tiene derecho a la dignidad ante la muerte. En su trabajo de performance, Germain entrelaza exploraciones del arte corporal e investigación sobre tradiciones prehispánicas y expresiones culturales andinas. Su cuerpo se ubica en el centro de sus procesos creativos, enfocándose en las intersecciones entre género, sexualidad y raza. Les personajes, o más precisamente, les avatares que emergen en las performances de Germain llevan maquillaje estilo *drag*, zapatos de plataformas altísimas, y una lencería sutil y directa a la vez. Su cuerpo está abierto a ser tocado y sentido por el público, invitándolo a reconocer una presencia racializada que hace visibles aquellos cuerpos indígenas-mestizos y cuir que han sido marginalizados por el gobierno peruano y por la sociedad. Al mismo tiempo, estos avatares a veces llevan máscaras tradicionales que han sido parte de los festivales andinos por siglos, o dialogan con expresiones culturales indígenas que se proscribieron como parte del proyecto colonial de borradura y control. En este sentido, el cuerpo de Germain traza conexiones entre sistemas de opresión contemporáneos que impactan a cuerpos marrones, cuir, privados de derechos civiles básicos, y la historia colonial en las Américas.

Palabras clave: Performance, LGBTIQ+, Políticas del cuerpo, Protesta ciudadana, Marica/travesti.

AS NOSSAS MORTES MERECEM DIGNIDADE?

SOBRE GERMAIN MACHUCA

Germain Machuca é um performer e ativista peruano, cujo trabalho pelos direitos LGBTIQ+ tem demandado incessantemente políticas mais humanas para as comunidades portadoras de AIDS. Germain tem performado protestos artísticos contra a violência do estado peruano com as populações mais vulneráveis: corpos indígenas precarizados, racializados, marginalizados e queer/cuir. O trabalho do artista centra-se nas narrativas corporais que emergem de explorações pessoais em diálogo com diversos corpos estigmatizados, considerados descartáveis pelo estado. Tanto nos espaços performáticos quanto em protestos públicos, Germain oferece seu corpo para perguntar quem tem direito à dignidade diante da morte. Em suas performances, Germain entrelaça pesquisas sobre arte corporal, tradições pré-hispânicas e expressões culturais andinas. Seu corpo está no centro dos processos criativos, colocando foco nas intersecções entre gênero, sexualidade e raça. As personagens ou mais precisamente avatares que surgem nas performances do artista trazem maquiagem *drag*, sapatos com plataformas altíssimas, e uma lingerie sutil e direta ao mesmo tempo. Seu corpo está aberto para ser tocado e sentido pelo público, fazendo o convite para reconhecerem uma presença racializada, que visibiliza aqueles corpos indígenas-mestiços, e cuir marginalizados pelo governo peruano e pela sociedade. Ao mesmo tempo, esses avatares levam, por vezes,

máscaras tradicionais que durante séculos pertenceram aos festivais andinos ou dialogam com expressões culturais indígenas que foram proscritas como parte do projeto colonial de apagamento e controle. Nesse sentido, o corpo de Germain desenha as conexões entre os sistemas contemporâneos de opressão que afetam subjetividades marrons, cuir, privadas de direitos civis básicos, e a história colonial das Américas.

Palavras-chave: Performance, LGBTQ+, Política corporal, Protesto cidadão, Bicha/Travesti.

ARE OUR DEATHS WORTHY OF DIGNITY?

ABOUT GERMAIN MACHUCA

Germain Machuca is a Peruvian performance artist and activist, whose work for LGBTQ+ rights has tirelessly demanded more humane politics towards communities living with HIV/AIDS. They have performed artistic protests against Peruvian state violence toward the most vulnerable populations: Indigenous, racialized, marginalized, and queer/cuir bodies. Germain’s work centers on bodily narratives that emerge from personal explorations in dialogue with a myriad of marginalized and stigmatized bodies rendered disposable by the state. Both in performance spaces and in the streets, Germain offers their body to ask who has the right to dignity after death. In their performance work, Germain intertwines contemporary body art explorations and research of pre-Hispanic traditions and Andean cultural expressions. Their body is at the center of their creative process, highlighting the intersections of gender, sexuality, and race. The characters, or more accurately, avatars that emerge in Germain’s performances wear *drag*-style make-up, platform shoes, and lingerie. The bare portions of their body are open to be touched by the audience, who are invited to acknowledge a racialized presence that makes visible those Indigenous-mestizo queer bodies marginalized by the Peruvian government and society at large. At the same time, these avatars sometimes don traditional masks that have been part of Andean festivals for centuries, or dialogue with Indigenous cultural expressions that were proscribed as part of the colonial project of erasure and control. In this sense, Germain’s body traces connections between current systems of oppression that target queer, Brown, disenfranchised bodies, and the history of colonization in the Americas.

Keywords: Performance, LGBTQ+, Body politics, Civic-citizen protest, Marica/travesti.



“¿SON NUESTRAS MUERTES MERECDORAS DE DIGNIDAD?”

Leticia Robles Moreno: Luego de varias conversaciones realizadas durante los últimos años, el foco de esta entrevista con Germain Machuca se llevó a cabo entre el 13 y el 15 de febrero del 2023. Estas fechas son relevantes para comprender las intersecciones entre su trabajo artístico y su activismo político: múltiples levantamientos de la sociedad civil contra el autoritarismo del gobierno ilegítimo de la presidenta Dina Boluarte se intensificaron en todo el Perú. La brutalidad policial represora y la complicidad de los medios alcanzaron niveles nunca antes vistos, dejando un saldo de asesinatos que el gobierno de facto no ha reconocido. Esta violencia contra el derecho a un duelo digno es una constante en la historia reciente del Perú y en muchas otras regiones latinoamericanas. La reivindicación de la muerte a través del performance atraviesa el trabajo de Germain, su pensamiento crítico y sus afectos.

Estas conversaciones han sido editadas por motivos de concisión y claridad; intentando, sin embargo, honrar el estilo de pensamiento artístico y crítico de Germain, caracterizado por asociaciones y lazos relacionales. Al conceptualizar y crear su trabajo, Germain va de ida y vuelta desde sus trayectorias individuales hasta acciones colaborativas con colegas artistas y activistas, en diálogo con sus contextos sociopolíticos. Este ir y venir genera temporalidades alternativas: el activismo político de la última parte de los 80 y el inicio de los 90 resuena con las protestas actuales y la indiferencia del gobierno ante la enfermedad y la muerte de miles de ciudadanos peruanos. El pasado y el presente dialogan y casi coexisten, demandando transformaciones colectivas hacia un futuro más vivible.

Germain, gracias por estar con nosotros hoy día. Gracias por esta entrevista.

Germain Machuca: Hola, Leti. Un placer y un honor siempre conversar contigo y hablar, más allá de mi trabajo, de hacer o sentipensares que forman parte de una trama mayor que nos sobrepasa a las individualidades.

Quisiera empezar esta conversación hablando sobre de tus inicios como artista de performance. Desde fines de los 80 e inicios de los 90, llegas al performance no desde las artes plásticas, sino desde las artes escénicas, el teatro y la danza, prefigurando un acercamiento multidisciplinario que está en el corazón del arte de performance contemporáneo. ¿Podrías comentarnos sobre estos comienzos?

Creo que podría retratar visualmente el gran conflicto que he tenido yo desde el origen de mi trabajo, que son mis exploraciones de niño trepado a los zapatos de otro. Cuando yo era un niño y me tenía que poner los tacos de mi mamá. Entonces, siento que, de alguna manera, siempre estoy colocándome zapatos que no necesariamente me contienen o me pertenecen... siempre he tenido problemas de pertenencia. Lo que yo veía, y de lo que yo me nutría, y de lo que me sentí parte, es de un periodo de gran explosión creativa. Justamente nacía sobre la precariedad y la falta de recursos y un deseo irrefrenable por crear, por hacer a toda costa y sin que importara mañana. En todo el continente había dictaduras de extrema derecha con costos en vidas enormes. Y como respuesta a eso se consolidaron movimientos contra las dictaduras... paradójicamente estamos nuevamente en ese periodo hoy en el Perú. Y también en el continente, haciéndole frente a una arremetida neofascista. Entonces, en esos años yo me fui metiendo a lo que fue una expresión de estas inquietudes que terminó configurando un movimiento artístico generacional contracultural que se bautizó como *La Movida Subterránea*. Influenciada, sí, por el punk rock de esos años y por la estética de la contracultura

punk, pero tomando también otras fuentes. Recuerdo que con mi hermano mayor fuimos parte de los adolescentes que iban a estos conciertos, gente que también era parte de una herencia, de una tradición contracultural, gente que venía de otros procesos embrionarios del arte peruano: Kloaka, o mucho más atrás, Hora Zero, Paréntesis. Movimientos en que básicamente confluían artistas, escritores, pero también músicos o artistas plásticos. Estos movimientos fueron artísticos, pero también políticos. En la génesis misma de su impronta, de su impulso creador, estaba ese espíritu contestatario. Todo este movimiento de los 80 nació también con esa herencia. Yo recuerdo los conciertos *subtes*, punk, en los que confluía gente muy joven haciendo arte de manera colaborativa, asociativa, colectiva, independiente y autogestionada. Todas estas expresiones eran de ruptura con los círculos, con los cánones y con los circuitos oficiales del arte. El espíritu era de ruptura, de destrucción, una de las canciones de uno de los grupos punk de entonces decía “hay que destruir para volver a construir”. Ese era el espíritu reinante...

Y me encontré también con gente que hacía arte desde su cuerpo de una manera medio inclasificable. Tú no podías definir si esa experiencia era una cosa u otra. ¿Era danza o teatro? ¿O era poesía? ¿O era... qué era? Entonces, yo me di cuenta de que lo que yo tenía era mi cuerpo. Empecé a trabajar sobre mi cuerpo, sobre la desnudez de mi propio cuerpo. Yo ya performaba mi identidad de género marica, travesti, en estos espacios que no podían todavía desmarcarse como espacios también machistas, también misóginos, que arrastraban las taras del patriarcado². Porque los cuerpos no masculinos, que no performamos desde la masculinidad, los cuerpos femeninos o feminizados, éramos resistidos. Nos costaba mucho hacernos un espacio, un lugar, y formar parte de todo esto.

Quería preguntarte por el accionar mismo, esas irrupciones. ¿Cómo trabajabas con tu cuerpo? ¿Era la mera presencia de tu cuerpo o eran las acciones de tu cuerpo? ¿Era la presencia, el hacer, una combinación de ambas?

Yo pienso que el travestismo, en tanto disidencia, es un acto de infiltración y sabotaje. Independientemente de lo que los artistas jóvenes que me invitaban querían hacer, yo tenía ya una estrategia para filtrar o infiltrar mi propia agencia. La agencia de este cuerpo marica que quería sabotear estos universos machistas y justamente perturbarlos a través del deseo mismo. Mi cuerpo era un cuerpo desnudo que interpelaba la masculinidad misma de los espectadores y su universo. Ya eso en sí mismo era una provocación, y era un acto bastante suicida en esos años, porque yo performaba en conciertos punk, en los que también se incluían recitales de poesía, o alguna otra experiencia performática. Entonces, irrumpir en esos universos era bastante arriesgado, porque tu cuerpo podía ser violentado. Un riesgo tanto para mí como para algunas mujeres. Las pocas bandas o experiencias femeninas dentro de esta escena, por ejemplo, María T-Ta, o también Támira Basallo, que era la voz y líder del grupo Salón Dadá, que luego muta a una segunda experiencia que se llamó Col Corazón. Y, justamente, lo voy a enlazar porque una de las chicas que era parte de Col Corazón, era Susana Torres, una artista muy poderosa, que inicia su camino también en esos años y que hoy tiene un arte que desde la estética pop también subvierte y cuestiona e interpela el poder del patriarcado

2 Lo marica y lo travesti como prácticas políticas cuir refieren a la maleabilidad de género que transita entre el deseo y el escándalo. Se trata no solamente de cuestionar binarismos, sino también de reimaginar el cuerpo colectivo peruano desde la brillantez de cuerpos racializados montados en plataformas interminables.

sobre los cuerpos femeninos. Nos conocimos en un evento multidisciplinar que organizaba Manuel Munive: él hacía unas fiestas que se llamaban las fiestas Arcadia. Entonces invitaba a grupos que tocaran, invitaba gente que hiciera alguna acción...



▲ *Figura 1. Entregar la cola. performance de Germain Machuca. Marcha por el matrimonio igualitario, Plaza San Martín, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Amelia Santana (2014).

¿Qué tipo de espacio eran las fiestas Arcadia?

Las fiestas Arcadia eran un lugar de encuentro para las expresiones diversas de la gente joven de esos años. Los grupos subtes, artistas que exploraban la poesía y la instalación. Muchos de los artistas de hoy inician como parte de este gran tejido diverso, múltiple de voces, de encuentros, de distintos colores, de distintos estratos.

Entonces ahí nos conocimos Susana Torres y yo. Y fue el inicio de una amistad y una complicidad que se ha mantenido por años... esto me lleva a hablar de una familia creativa. Este grupo de tres maricas, al que yo llamo la *Triada*, es una triada trillada, éramos trilladas en todo sentido. Alguna gente “gay” de esos años nos bautizó, de una manera despectiva, como *Los Clones*. Decían que éramos exactamente iguales nosotras. Tres maricas que fuimos empujando los límites de la performatividad de los cuerpos maricas en estos espacios.

Tú, Giuseppe...

Eduardo Bermejo, alias La Duda, y Giuseppe Campuzano, GiuCamp. Y yo. Además, andábamos con un amigo muy querido, Juan Carlos Ponce de León, que es un arquitecto y un fotógrafo con el que yo desarrollo una amistad y una complicidad también muy personal. Nosotras empezamos a performar y a empujar barreras a través del escándalo. Íbamos cruzando nuestras propias fronteras hacia el travestismo. Pasamos de un cuerpo afeminado a un cuerpo andrógino y luego a un cuerpo travesti. Las tres. Eduardo, Giuseppe y yo; o, La Duda, GiuCamp y Germa. Hay que decir que la única marica proclamada como tal, que performaba también desde el escándalo, provocando y desestabilizando esta energía masculina, machista y sí, hay que decirlo, bastante homofóbica de la escena subte, era Jorge Revilla, que en esos años se le conocía como El Romántico. La fiesta Arcadia me ofrece, luego de haber visto todas estas experiencias de gente de mi edad o mayor que yo juntándose a hacer una serie de cosas inclasificables que eran locuras artísticas guiadas por el delirio, la urgencia, la necesidad de expresarse rabiosamente sin que importara un mañana.

Luego, Susana me buscó para que yo participara de una performance creada por un colectivo que dirigió el curador e historiador del arte Gustavo Buntinx. Esta performance se llamó *Ultimátum Día*. Me invitaron a participar, junto con Susana, como los cuerpos que accionarían en esta performance. Pero ¿por qué digo que es muy curiosa esta experiencia? Porque yo digo que es el origen de todo. Porque Susana, para llegar a mí, para encontrarme, llegó antes a Giuseppe Campuzano, que era uno de estos amigos que formaban parte de Los Clones. Entonces, como nos confundían, Susana llegó a Giuseppe pensando que era yo. Pero no era yo. O quizás sí. No lo sé. O también. Finalmente yo participé de esta performance. Y es en esta performance en la que también invitan a Beto Montalva, uno de los dos actores, directores, actores mutantes, parte de este grupo paradigmático y único que se llamó Teatro del Sol. Un grupo compuesto por dos grandes personajes del mundo del teatro, Beto Montalva y Felipe (Pipo) Ormeño, que le dieron vida a esta experiencia de teatro homosexual, travesti, único en su tipo en el Perú y en el continente. Una de las experiencias más luminosas de esos años.

Teatro del Sol había puesto en escena, por primera vez, antes de que se estrenara la película, *El Beso de la Mujer Araña*, esta obra maravillosa de Manuel Puig. Además, ellos fundaron también el MHOL, el Movimiento Homosexual de Lima, por los derechos de los homosexuales. Pionero, fue el primer movimiento nacido en el Perú. Estos actores que yo había seguido,



perseguido, que los había ido a ver, los tenía ya cerca. Fue muy divertido, porque en el camerino del grupo de teatro Magia, donde finalmente fue esta performance, nos encontramos Susana, Beto Montalva, Pipo y yo, compartiendo un espejo. Para mí, la presencia del espejo y del reflejo del cuerpo y del espacio de creación, de desconfiguración y reconfiguración de la imagen, es muy importante, porque ahí se han dado mis mejores alianzas creativas. Mis mejores amigos, mis mejores complicidades, mis más grandes amores se han dado siempre compartiendo un pequeño o gran espejo. Viendo en ese pequeño espacio el ojo fracturado, la boca, la nariz, una pequeña parte de nuestros rostros que compartía, un espacio y hacían una especie de nuevo rostro mutante, una cosa nueva. Yo recuerdo Ultimátum Día como un momento decisivo, esta piedra angular sobre la que yo construyo mi camino, no solamente en la performance, sino también en el camino que me dirige luego hacia el teatro y, muchos años después, a la danza.



▲ *Figura 2. Germain Machuca en un detrás de cámaras del videoarte
Transparencia accesible, dirigido por Mabel Valdiviezo, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Mozis Villagarcía (1992).

Y ¿Ultimátum Día era también basada en el escándalo, la mariconada?

Bueno, salíamos Susana y yo semidesnudas, vestidas con corsé, con ropa interior, con hábitos blancos de bautizo, suyos y míos, coreografiando un desfile que tenía como música de fondo *Material Girl*, de Madonna, y proyectándose sobre nuestros cuerpos imágenes de las obras de los artistas plásticos consagrados del arte peruano.

¿En sus cuerpos? ¿Sus cuerpos eran los lienzos?

Sí. Sobre un écran que estaba detrás nuestro, pero nosotras estábamos vestidas de blanco, semidesnudas, la poca ropa que llevábamos era blanca y permitía que se vieran sobre nuestros cuerpos estas imágenes. Y Beto Montalva estaba vestido como el Guasón de Jack Nicholson, de *Batman*, él hacía las veces de un martillero, de un subastador. Y bueno, esa fue *Ultimátum Día*, que se estrenó en la fecha misma del bombardeo del operativo norteamericano que se llamó Tormenta del Desierto.

Quisiera quizás detenerme ahí, porque es buen momento de entrelazarlo con uno de los movilizadores de mi trabajo, a partir de cómo he crecido, reconociéndome como parte de estas grandes colectividades, de estas grandes otredades que se juntan y se reconocen, como cuerpos sujetos de una opresión. He visto y he reconocido un accionar que ha nutrido y ha inspirado lo que luego se convierte en mi quehacer artístico. Yo soy discípula de las primeras activistas políticas que son las travestis marginalizadas, proscritas, que eran arrojadas a las calles, arrojadas de sus casas, negadas por sus familias, negadas por la sociedad y que se encontraban en las calles para formar estas nuevas manadas, estas nuevas familias bajo este comportamiento gregario en que te reconoces en la otra. Esas, para mí, son las primeras activistas, no necesariamente que vienen del arte o la academia, sino que vienen de poner el cuerpo, las primeras víctimas de la persecución homofóbica y transfóbica. El activismo de la peluquera. Ese es el activismo en el que yo me reconozco, como el activismo de la luchadora social.

En este relato sobre tu trayectoria vital y artística, dices algo que se relaciona con los años de la guerra interna en el Perú y con otros hechos históricos que durante generaciones nos han hecho pensar que no hay un mañana, que no hay un futuro³. Desde estas identidades marginalizadas, crear desde lo precario, siempre con la idea de la muerte...

Es exactamente lo que está pasando hoy. La gente que ha venido desde el campo, desde la Amazonía y desde la región andina ha dejado todo lo que tiene para venir a Lima a hacer escuchar su voz⁴. Nuestra sociedad jerarquizada, desde una perspectiva centralista, le niega el ejercicio de la ciudadanía y de la voz a esos cuerpos que siempre llaman como cuerpos que

3 Los años de la guerra interna peruana (1980-2000) pusieron a la ciudadanía en medio del fuego cruzado entre el grupo terrorista Sendero Luminoso y la violencia de estado implementada a través de las fuerzas armadas y comandos paramilitares. Las violaciones de derechos humanos, perpetradas especialmente durante gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), dejaron un saldo de más de 60 000 muertos y desaparecidos, además de una democracia debilitada y una corrupción política expandida en múltiples estratos institucionales.

4 En diciembre del 2022, Pedro Castillo, entonces presidente del Perú, intentó dar un golpe de estado que fue rápidamente desmantelado debido a que no tuvo apoyo institucional, y la vicepresidenta Dina Boluarte tomó su puesto. Sin embargo, la ciudadanía peruana, especialmente de las comunidades indígenas de los Andes del sur, sostuvieron protestas masivas contra la agenda de Boluarte y la caída del presidente que habían elegido democráticamente. La violenta represión de estas protestas ha dejado víctimas mortales en diferentes lados.

vienen “del interior”. Que es algo que a mí me parece muy poético, además. Son cuerpos que son considerados marginales, periféricos, pero se les nombra como cuerpos que vienen del interior. Y esos cuerpos del interior lo que están haciendo es emerger. Salir a la superficie desde esta especie de ocultamiento, desde esta especie de consternación histórica, sistemática y estructural que les niega el derecho a decidir sobre la vida y el destino que queremos para todos. La gente que está viniendo aquí no tiene ya nada que perder, porque está cansada. Está cansada de no valer, de no ser escuchada, de la discriminación violenta, racista, clasista que no los reconoce como ciudadanos plenos.

¿Te puedo hacer una pregunta que relacione este presente con un proceso histórico de esa falta de reconocimiento de estas identidades que el estado marca como desechables? Porque, desde los 80 hasta ahora han pasado las grandes pandemias. La pandemia del VIH/Sida desde los 80, la pandemia por la COVID-19 desde el 2020 hasta el presente. Entonces ¿de qué manera este pensar en la muerte atraviesa la guerra interna, atraviesa este racismo y marginalización estructural, atraviesa estas pandemias que impactan cuerpos marginalizados mucho más que los cuerpos con privilegio? Antes, en vida y después de la vida. Tú tienes una performance que es *Pachacabrilla*, en donde te haces estas preguntas sobre estos desechables que no solamente no son reconocidos por este racismo, clasismo, heteropatriarcal, estructural, sino que, además, incluso después de la muerte se les niega ese reconocimiento, y esa dignidad, y esa ciudadanía que les corresponde como peruanas, como peruanos. ¿De qué manera esta presencia del no-mañana, de la muerte, del desecho, se expresa también a través de tu arte, particularmente *Pachacabrilla*?

Pachacabrilla es una performance que yo construyo a partir del entendimiento y del reconocimiento de nuestros cuerpos, de los cuerpos maricas travesti, que estuvieron antes de la llegada de la invasión colonizadora. De la invasión española. Para las ciudades precolombinas, las distintas manifestaciones de género eran parte de la vida social, de la vida cotidiana, en todos sus estamentos. La expresión del género no era binarista. Eso llegó como resultado de la conquista española a través de la religión, como un instrumento de sometimiento, de dominio y de control de nuestros cuerpos. Se nos proscribió, se nos persiguió y se nos quiso desaparecer. En todo el Abya Yala, y hacia el norte, tenemos que la sexualidad se expresaba a través de cinco formas de performar tu género, de performar la sexualidad y de performar el deseo. Por supuesto que no estoy haciendo aquí ningún tipo de ejercicio de idealización ni romantización de lo que voy a contar, esto está todo escrito por cronistas, estudiado por la historiadora María Rostworowski, y es parte del gran legado que Giuseppe Campuzano que reúne a través de su investigación en el libro *Museo Travesti del Perú*, hace un contrarrelato buscando el origen de nuestros cuerpos⁵. Los andróginos peruanos eran guardianes de los templos. Desde muy pequeños eran entregados a estos templos. Estos cuerpos andróginos, estos travestis indios eran considerados personas sabias, con poderes chamánicos y que también, a través del encuentro sexual, servían como mediadores entre el hombre y los dioses, como un vehículo. Entonces con la evangelización, como suele suceder con la religión travesti, —porque la religión travesti más reconocida en el mundo es la católica— la religión católica se apropiaba de todas las manifestaciones culturales y de sus ritualidades, de sus fechas y sus

5 El *Museo Travesti del Perú* (2003) es un proyecto concebido por Giuseppe Campuzano (1969-2013) como una exploración de *lo marica* y *lo travesti* como realidad estético-política, y como una forma de conocimiento que interviene los discursos oficiales de la historia peruana. Ante todo, es una vandalización de los archivos que deciden olvidar la presencia y resistencia de las comunidades LGBTIQ+. Más información: <https://hemi.nyu.edu/hemi/en/campuzano-interview>

divinidades, travistiéndolos, con lo que hoy, de una manera romántica, llamamos sincretismo cultural o sincretismo religioso. *Pachacabrilla* precisamente es eso, el entendimiento de una presencia anterior a la invasión, una presencia en la que nuestros cuerpos son proscritos, arrojados de los templos, en una especie de constante errancia. Lo que yo me pregunto ahí es precisamente lo que tú me estás invitando a responder. Es, ¿qué cuerpos son entendidos también como epidemia, como enfermedad, como agente contaminador? Nuestros cuerpos son percibidos de esa manera, el ser marica, el ser travesti es entendido como un cuerpo peligroso, como un cuerpo desagradable, como un cuerpo que porta en su naturaleza misma el riesgo de acabar con la normalidad. Con la aparición del VIH/Sida, pero en realidad, es interesante lo que tú me preguntas porque es con la llegada de Occidente que llegan epidemias.

Hace un rato hablábamos de las protestas sociales que estamos viviendo en este momento, y los cuerpos que están viniendo a protestar son considerados extranjeros en su propio territorio. La paradoja es que, ¿somos los cuerpos de la disidencia sexual también reconocidos como parte de ese tejido social? ¿Son también nuestras muertes merecedoras de dignidad? No de la dignidad de la vida, sino también, incluso, ¿de la dignidad de la muerte? En esas calles donde están siendo asesinados ya más de peruanos, campesinos, obreros y estudiantes, todos racializados como indios, cholos, andinos, serranos, marrones, en esas calles donde están muriendo, ¿no hemos muerto también nosotras, las maricas, las travestis? En esas calles, ¿no es donde se abrazan nuestros cuerpos muertos? ¿No son esas luchas emancipadoras la misma lucha que las nuestras? ¿No es nuestra deuda histórica también parte de esa gran deuda? *Pachacabrilla* habla precisamente de esa errancia, de ese no-ser, de ese no encontrar lugar.

Mi texto en *Pachacabrilla* habla precisamente también de la muerte, porque dice:

...llevo sobre mi cuerpo el peso de andróginos travesti. Indios de dos naturas, adoradores del dios con piel jaguar. Perseguidas *pampayrunas* con olor a zorras vagabundas. *Pachacamillas* de rituales prohibidos. Maricas sodomitas de cuello torcidos. Cuerpos de cabras llevadas en *procet-ción*.

Y aquí yo hablo de PROCETSS y de procesión: PROCETSS, el programa del Estado para brindar el TARGA, el tratamiento antirretroviral, para las personas con VIH/SIDA⁶. Entonces, estoy haciendo una alusión acá al cuerpo epidemia indio, al cuerpo epidemia andino, al cuerpo epidemia marica, al cuerpo epidemia enfermo, pero una enfermedad que trasciende la cuestión fisiológica en términos médicos. No hablo solo de portar una enfermedad, sino que tú eres la enfermedad. Pero, además, fuimos señalados también como la razón, culpa y origen de una epidemia. Nuestros cuerpos fueron diezmados. Hay que recordar que, en una sociedad tan jerarquizada, con diferencias estructurales históricas, son los cuerpos racializados, los cuerpos maricas racializados, justamente parte no solo de esta opresión sistemática, sino parte de las políticas de desaparición, borramiento y exterminio de parte de un estado nación que nos quieren y nos prefieren muertas. Son esas maricas y travestis, marginales entre los marginales. Y son arrojadas de sus familias. No son atendidas en los hospitales. No se les reconoce su identidad. Yo ahí lo asocio incluso con los muertos de la violencia de la guerra

6 *Procet-ción* es un juego de palabras entre “procesión” y PROCETSS – Programa de Control de Enfermedades de Transmisión Sexual y SIDA. Este programa se creó durante el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000) para unirse a las iniciativas transnacionales que intentaban mitigar los efectos de la pandemia por el VIH.

interna. Como resultado del terruqueo, todos los cuerpos que también son parte de las vidas que fueron segadas en medio de la lucha, en medio de la guerra civil, los cuerpos muertos de los cuerpos subversivos tampoco tenían derecho a la muerte, ni a la dignidad de la muerte⁷. No tenían derecho al entierro. Pero eso no es una excepción, de estos cuerpos o de las víctimas de los grupos llamados “terroristas”. Independientemente del juicio que la historia puede hacer, del error o de los crímenes que se cometieron, todas las muertes tienen derecho a ser lloradas.

...yo quisiera relacionar eso que estás diciendo sobre la dignidad de la muerte, pensando en *Pachacabrilla* y esos cuerpos maricas siendo desterrados a la errancia...

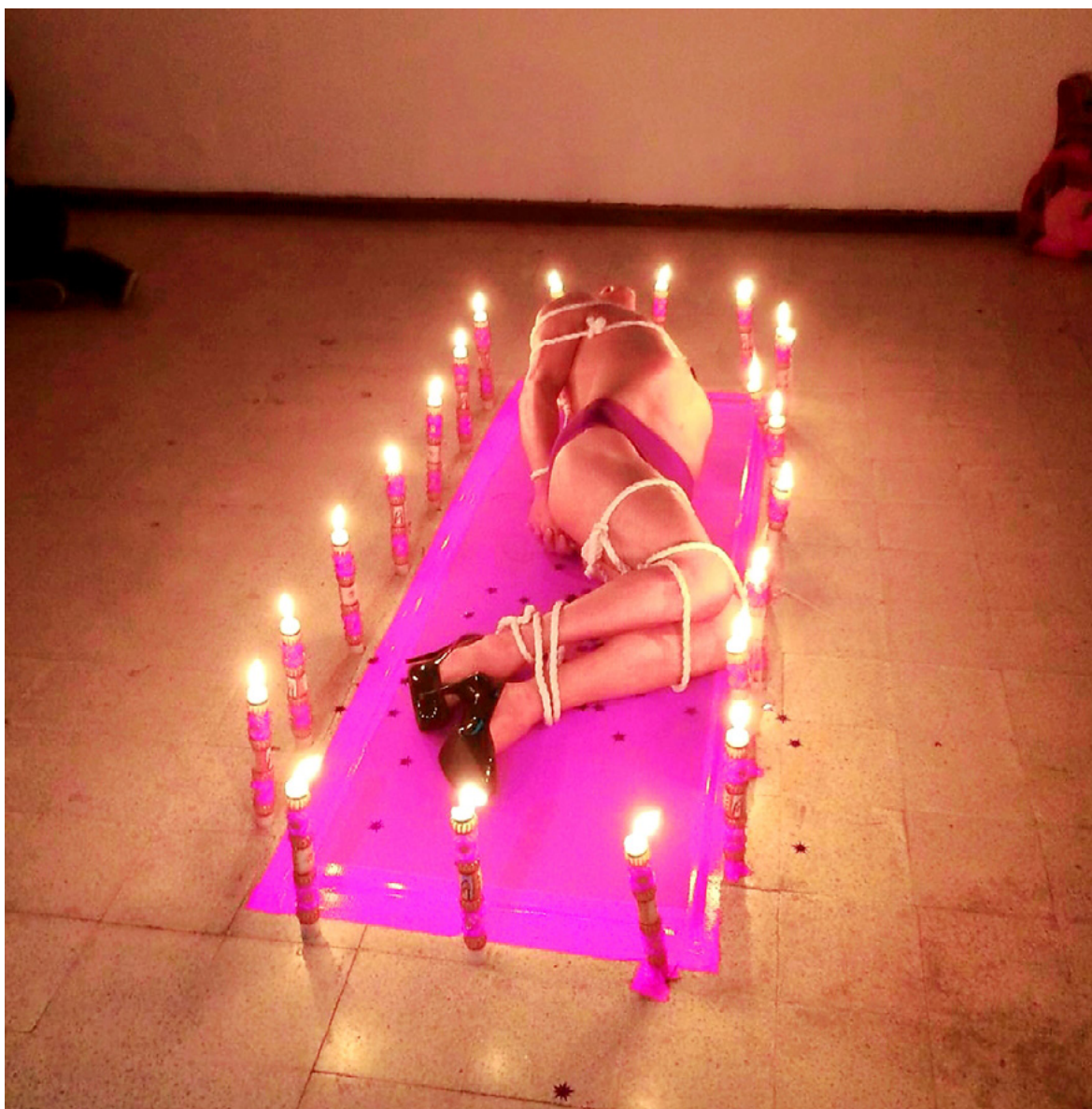
Nosotros vivimos en sociedades que son tan altamente discriminadoras que los hospitales del Estado son lugares de muerte, como decía el escritor Mario Bellatín en *Salón De Belleza*, morideros. Morideros, donde la gente va a solo a morir, porque la atención que se recibe no es comparable con la atención que en las clínicas de primer mundo reciben los cuerpos privilegiados. Porque los hospitales del Estado aquí son hospitales básicamente geriátricos donde los adultos mayores esperan solamente la llegada de la muerte. Hospitales rebasados por la muerte y la enfermedad. Hospitales que no se dan abasto, con equipos, con instalaciones y en condiciones que ningún cuerpo debería de aceptar. Se recibe una atención indigna de todo cuerpo que se considere humano, que se considere persona. Lo que yo me preguntaba precisamente con *Pachacabrilla* es qué cuerpos pueden llevarse en procesión. Porque *Pachacabrilla* es el travestimiento del único cuerpo que se reconoce como mártir, que entrega su cuerpo para salvarnos. Este único cuerpo que, travistiendo la adoración del dios [prehispánico] Pachacamac, sale todos los años en el Perú, en una de las procesiones más grandes que es el Cristo Morado, el Cristo de Pachacamilla, el Señor de los Milagros. Es una monumentalidad que nos habla desde el dolor: esta imagen puede ser sacada en procesión y nuestros cuerpos no pueden recibir la dignidad de ser cargadas en procesión.

¿Y *Pachacabrilla* condensa estos cuerpos? ¿Cómo se relaciona con el público?

Las distintas fases de esta acción empiezan fotografiando mi cuerpo vestido de color morado. El color distintivo del mes de octubre es el mes en el que sale el Señor de los Milagros, el Cristo de Pachacamilla, es el color morado, y es el color de los hábitos que llevan los devotos. Lo primero que yo hago es usar el hábito, el color morado, para fotografiarme maquillado con una cruz. La primera intervención pública que hice fue pegándome cruces en el cuerpo, como apósitos, como vendajes. Cuando tú curas una herida, el vendaje lo pones muchas veces en forma de cruz. La primera intervención fue ponerme estas cruces, pintar mi cuerpo sobre ellas con pintura de color fucsia fosforescente; pintar sobre estas cruces y después quitarme el apósito para que quedara la impresión en negativo de la cruz, como el rastro y el rostro de esos muertos que yo llevo sobre mi cuerpo. Un cuerpo como camposanto. Yo pensaba, si yo no puedo salir, no podemos nosotros pasear nuestros cuerpos, hacerles un homenaje a nuestras muertas, llevarlas en procesión, hay que llevarlas sobre el propio cuerpo. Hay que tatuar la herida en el cuerpo. Una herida que no cierra.

7 El término “terrúqueo” refiere a la acusación de “terrorista” hacia cualquier persona que cuestione las decisiones de los gobiernos de derecha —desde defensores de derechos humanos hasta artistas unidos contra la dictadura. El linaje de este término proviene del fujimorato, cuando fue usado como una forma de control y opresión a través del miedo.

Y dejo la imagen de las cruces sobre el cuerpo para otra acción, para otra performance que se llama *Fantasma(ale)górica Escarapela Apósitos Patrios*. En ella, también se plantea la idea de qué cuerpos que pueden ser dignificados a través de un acto heroico, interpelando la valía de los signos patrios y los rituales de conmemoración de nuestra independencia, si nos contienen también a nosotros. En realidad, todas mis performances están mezcladas. Hay alguna cosa de otra y esa de repente abre el espacio a otra. Yo podría decir que son las distintas pelucas de un mismo cuerpo travesti. Distintos maquillajes de un mismo cuerpo travesti, un cuerpo que cambia siempre.



▲ *Figura 3. Pachacabrilla: La Patética. Ejecución 1, performance de Germain Machuca, Centro Cultural de Bellas Artes. Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Alonso Rivas Avalos (2017).

Quisiera cerrar esta conversación precisamente con una performance que continúa estos diálogos estético-políticos, *Cuerpx en Vela*. Esta performance con la que lograste acompañar una de las protestas masivas que hubo hace unas semanas. Esta performance en donde tú tienes este tocado en tu cabeza con velas, y que invita a las personas en las marchas a encender estas velas en tu cabeza, en tu cuerpo. Seguimos hablando de la muerte, seguimos hablando de ritualidades invertidas, el duelo, pero también estamos hablando de las complejidades del Perú como nación. Pero además estar en comunión, también, con quienes protestaban en las calles.

La presencia de la muerte es una presencia que paradójicamente, está muy viva en mi trabajo, que lo atraviesa. Cuando apareció esta epidemia que generó que precisamente los cuerpos racializados, los cuerpos marginados, los cuerpos precarizados socialmente, sin recursos, yo pensé en esta acción precisamente como un cuerpo país que está en constante duelo. Algo que podría explicar también las estrategias que utilizo para mis intervenciones es el generar una respuesta a la ritualidad religiosa, católica, otras formas de ritualidad invertida. Otras eucaristías. Eucaristías maricas. Eucaristías travestis. *Cuerpx en Vela*, como *Fantasmagórica*, como *Pachacabrilla* también va a proponer una eucaristía, que son estas maneras en que yo hago que la gente participe, que la gente sea un agente importante, le d sentido y termine y cierre la acción, complete la acción de la performance. Sin la gente, mi acción no tendría sentido. Yo no apelo a un espectador distante sino a un espectador actuante, participante de la acción, del hecho mismo. El público es actor de la performance. En *Cuerpx en Vela* aparezco como un cuerpo travestido, con corsé blanco, con ropa interior blanca y con el resto del cuerpo desnudo, llevando el rostro vendado con una venda roja. Y, el artefacto que completa esta imagen es una especie de altar de velas rojas sobre mi cabeza. La acción es muy sencilla. Este cuerpo aparece, es una presencia. Yo lo llamo una presencia, un saber-estar. Esta presencia irrumpe en el espacio y se integra a él invitando a la gente. Llevo en las manos la bandera del Perú baleada, llena de orificios que aluden a la cantidad de muertos en lo que va de este gobierno, de esta dictadura que estamos viviendo actualmente en el Perú. Llevo esta bandera como cargando un cuerpo, como llevando un muerto en brazos. En las manos llevo una caja de fósforos y en la otra un cerillo. Sin decirle ni indicarle nada a la gente, la gente va tomando un cerillo, prende y enciende las velas. Y la gente va acercándose y enciende una vela y otra y otra y otra. Y este cuerpo se queda. Solamente se queda y permanece. Mientras las velas se van apagando y las vuelven a encender, y se apagan, y se vuelven a encender, y finalmente las velas se van consumiendo y la cera de las velas que conforman una especie de tocado sobre la cabeza, a modo de corazón sangrante, se derriten y van cayendo estas gotas sobre mi cuerpo. Un cuerpo que se derrite, un cuerpo que se deshace, que se desangra. Una patria en llamas, una justicia ciega que carga los muertos, que no quiere ver. Un duelo que no cesa, una vigilia constante. Eso es *Cuerpx en Vela*, una acción que le rinde homenaje a los muertos, a nuestros muertos, a la brutalidad de la violencia que estamos viviendo hoy en un país fracturado, que no les reconoce dignidad a nuestros cuerpos, a los cuerpos que están saliendo legítimamente a protestar y que, por el contrario, nos prefieren muertos. Nos prefieren ya no callados, ya no solo negados o invisibilizados, o postergados, o perseguidos o proscritos. No. Nos quieren muertos. Esta performance les rinde homenaje a todos los muertos que el estado nación, a través de sus necropolíticas, ha venido ejecutando.





▲ *Figura 4. Cuerpx en vela, performance de Germain Machuca, Museo del Grabado del ICPNA, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Elie Angles-Arrué (2023).

Pensando en estas relaciones con el público y las protestas masivas, hay un diálogo entre todo tu trabajo, toda tu trayectoria, y también diálogos constantes con varios artistas y activistas.

Por ejemplo, recuerdo el trabajo de [la antropóloga] Karen Bernedo, que empezó a buscar en las calles dónde es que había monumentos que representaran u homenajearan a mujeres que hubieran sido parte importante de nuestra historia, que hubieran aportado en la construcción de una identidad nacional. Entonces, menciono estos otros trabajos porque, yo me pregunto, ¿nosotras las maricas y las travestis, en qué calles estamos? ¿En qué lugares estamos? Si no somos tampoco reconocidas. Si nuestras muertes tampoco pueden recibir el honor de la dignidad heroica. De esa especie de entrega por el otro. Esos cuerpos travestis que mueren, que se encuentran en una esquina. Quizás no en el centro de una plaza, sino que se encuentran y se reúnen bajo una luz tenue de un poste de luz.

Conversar con Germain implica seguir un tren de pensamiento que no es lineal, sino que hace eco de la circularidad de las culturas orales tradicionales. También implica que algunos giros lingüísticos/poéticos conlleven reflexiones filosóficas, estéticas y políticas. El lenguaje del cuerpo, así como la relación entre cuerpo y lenguaje, son integrales en su arte de performance y su investigación. Así, las performances de Germain incluyen poemas que acompañan su proceso creativo; algunas veces los poemas son leídos durante las performances, a veces, impresos y, a veces, simplemente son llevados en la memoria corporal de Germain. En cualquiera de sus formas, son documentos que testifican la centralidad de su cuerpo: vulnerable y fuerte, atacado y rebelde al mismo tiempo. Aunque algunos juegos de palabras son complejos, difíciles de seguir e incluso intraducibles, la musicalidad y la repetición, y el ritmo contundente de los versos, resuenan con un cuerpo que persiste como un desafío frente a la violencia estructural y la muerte.

Te voy a leer unas líneas de *Cuerpx en vela* que dicen “...cuerpo que enciende la mecha de un duelo constante que arde. Si el campo está minado, que mi cuerpo estalle y contamine el aire, que infecte a todo aquel que sobreviva la ignominia. Un cuerpo en capilla ardiente”.

Y pienso en el poema como obituario, como epitafio... para *Fantasma(ale)górica Escarapela Apósitos Patrios* es “escara que viste el moño falso de su escarapela. Piel de gallina que agita el cuerpo en disputa. Escándalo como artimaña. Manoseo que escarba, desconcha y se deschava. Deschavetarse. Descascarada, apelarse, a pelo”⁸.

¿Y dices que te gustaría que ese sería tu obituario?

Sí. Porque lo que estoy diciendo ahí es que el ejercicio de la memoria es un acto de reivindicación del deseo, a los cuerpos a los que se nos ha querido negar el deseo; hacer memoria es un acto de masturbación, es un acto de placer, es un acto político de placer. Todos hablamos de lo importante que es la memoria, pero la memoria también vinculada al deseo y al placer. Cómo podemos imaginar la memoria también como un acto profano, un acto de masturbación. Pero habla de la herida, del escarbar.

8 “Deschavetarse” es un juego de palabras que refiere a “quitarse el puñal [que hierde]” y a la vez “liberarse” o “dejar que salga tu marica interior”.

También del descascare como cuerpo que se desintegra.

Hablar de la piel es también hablar de pelar, de descascarar la herida, rascarla para no olvidarla, horadarla como quien horada nuestros orificios para darnos placer. Es mantener vivo el recuerdo de nuestros muertos también. Nuestros cuerpos desechables. Vidas que se fueron, vidas que se van, pero que se van, como decía al inicio, con delirio. Ese es un manifiesto que yo tengo, que dice “a ellas las invoco, a ellas las proclamo, a las que muertas de miedo no callan. A las que con delirio se rebelan con escandalosa locura”. Ese pequeño obituario es eso. Es como el cierre que habla de deschavetarse. De quitarse el puñal.

Gracias, Germain.



▲ *Figura 5. Cuerpx en vela, performance de Germain Machuca, Museo del Grabado del ICPNA, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Elie Angles-Arrué (2023).

KAYLLA

REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la
página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.*



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

© Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISSN: 2955-8697