

ARTICLE

Cuerpo, mestizaje y colonialidad: La alteridad de las mujeres trans en las muestras fotográficas *Padre Patria* y *Vírgenes de la Puerta*

Rocío del Águila Gracey 

The Graduate Center, City University of New York, New York City, New York, US
Email: rocio.delaguilag@gmail.com

(Received 17 November 2021; revised 31 May 2023; accepted 03 August 2023; first published online 11 December 2023)

Resumen

A partir de las series fotográficas *Padre Patria* (2014–2019) y *Vírgenes de la Puerta* (2014–2016), de Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek, este ensayo reflexiona acerca de la identidad de las mujeres trans en el Perú desde la sexualidad, el mestizaje y la colonialidad del poder. *Padre Patria* ofrece una narrativa visual de los crímenes de odio hacia la comunidad LGBTI en diferentes lugares del país. En *Vírgenes de la Puerta* se propone un nuevo modelo de feminidad a través de la apropiación de íconos religiosos como la Virgen María. A partir de enfoques decoloniales, feministas, de diversidad sexual y biopoder, este trabajo indaga sobre la reformulación del retrato fotográfico de las mujeres trans a través de la estética mariana y la violencia patriarcal. La dimensión política de este proyecto fotográfico busca visibilizar las experiencias de las mujeres trans en la actualidad.

Palabras clave: Perú; estudios de género; mujeres trans; fotografía; violencia patriarcal

Abstract

Based on the photographic series *Padre Patria* (2014–2019) and *Vírgenes de la Puerta* (2014–2016), by Juan José Barboza-Gubo and Andrew Mroczek, this essay reflects on the identity of trans women in Peru from the perspective of sexuality, *mestizaje*, and the coloniality of power. *Padre Patria* offers a visual narrative of hate crimes against the LGBTI community in different parts of the country. *Vírgenes de la Puerta* proposes a new model of femininity through the appropriation of religious icons like the Virgin Mary. From decolonial, feminist, sexual diversity, and biopower theories, this work investigates the reformulation of the photographic portrait of trans women through Marian aesthetics and patriarchal violence. The political dimension of this photographic project seeks to render visible the experiences of trans women today.

Keywords: Peru; gender studies; trans women; photography; patriarchal violence

La situación de violencia e invisibilización sistemática que sufren las personas trans en el Perú va en aumento y demuestra la falta de oportunidades y el nulo acceso a servicios básicos y derechos, lo cual hace que esta comunidad se encuentre fragmentada al experimentar aislamiento cultural y social. Al respecto, según el estudio titulado *Nuestra voz persiste: diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en el Perú* (2016), dentro de la comunidad LGTBI, las mujeres trans son la

población que sufre mayor marginalización en el acceso y garantía de sus derechos. Tienen menor acceso a la educación, no cuentan con un seguro de salud y en su gran mayoría solo pueden dedicarse al trabajo sexual o a la cosmetología. Asimismo, sufren mayor violencia por parte de desconocidos, la policía, personal de seguridad y hasta la familia nuclear (Machuca, Cocchella y Gallegos 2016, 100–101), lo cual en todos los casos queda impune.¹

Del mismo modo, la última publicación del Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos (PROMSEX), *Boletín Empodera: Boletín informativo sobre violencia hacia las personas LGTBI y hacia las personas defensoras de los derechos LGTBI (2021)* (2022a), señala que la violencia por prejuicio “consolida dentro del imaginario colectivo determinadas formas estereotipadas y discriminatorias acerca de este grupo. Incluso cuando este tipo de violencia es dirigida contra una persona o grupo de personas, se envía un fuerte mensaje social contra toda la comunidad LGTBI” (Espino y Guerra 2022a, 2). Esta problemática mantiene en un estado de temor a las personas LGTBI, en cuanto desconfían del sistema de justicia. Por ejemplo, a la fecha no hay un marco jurídico que proteja a las personas LGTBI frente a la violencia de género, tanto así que el feminicidio no se aplica a las mujeres trans pues solo compete a “mujeres biológicas”.² Y los reportes obtenidos durante el 2021 señalan que “al menos 3 mujeres trans han sido asesinadas de manera violenta, al presentar golpes, signos de tortura, signos de herida de cuchillo y/o ahorcamiento; al menos 3 personas con orientaciones sexuales disidentes también fueron asesinadas de manera violenta y con signos de tortura; y, 4 mujeres trans murieron por haber contraído COVID-19” (Espino y Guerra 2022a, 5).

Esta problemática social se traslada a la producción cultural y visual con temática transgénero en Latinoamérica. En el libro *Queen for a Day. Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela* (2014), Marcia Ochoa (2014) examina cómo se cumple el mandato de la feminidad entre transformistas y participantes del concurso de belleza Miss Venezuela. Por medio del uso de los estudios culturales y una etnografía diaspórica *queer*, la autora trabaja la proyección imaginaria y la participación en este espectáculo transnacional como espacios de poder tanto para la nación venezolana como estrategia de supervivencia para las transformistas. De esta forma, los medios masivos y la vida cotidiana se configuran como espacios discursivos de la feminidad. En *Espectáculo, normalización y representaciones otras. Las personas transgénero en la prensa y el cine de Colombia y Venezuela* (2021), Javier E. García León (2021) propone analizar la representación que la prensa y la producción fílmica realizan de las personas transgénero en Colombia y Venezuela entre 1990 y 2016. Este aporte permite comprender la exclusión y la falsa representación de las personas trans en los discursos públicos. A partir de las publicaciones de los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador* en Colombia y *El Nacional* y *Últimas Noticias* en

¹ El ejemplo más actual, y que conmocionó a la población peruana e internacional, fue la muerte del activista trans y estudiante de Harvard, Rodrigo Ventosilla, quien murió en Bali, Indonesia, en agosto del 2022, producto de la violencia policial que sufrió junto con su esposo. Tanto el Estado peruano como indonesio fallaron en no brindar protección ni garantías a tiempo así como no cumplir con una investigación que dé indicios lo de sucedido. Al respecto, se puede consultar el artículo “Rodrigo Ventocilla: la polémica muerte de un estudiante de Harvard trans peruano tras ser detenido por la policía en Bali” publicado por la BBC el 26 de agosto de 2022. Del mismo modo, se han reportado —por medio de la red social Instagram— los ataques sufridos por las artistas Prince Malcon en Brooklyn, Nueva York, y Coca Rodríguez del colectivo Pachaqueer en Quito, Ecuador. Ambas se encuentran internadas y recuperándose de heridas de gravedad. Sobre esta situación se puede consultar el artículo “Activista trans fue atacada con arma de fuego en Quito, necesitan ayuda económica”, escrito por Carlos Bolaños para *Metro Ecuador* el 1 de octubre de 2022.

² En el *Informe anual sobre la situación de los Derechos Humanos de las personas LGTBI en el Perú 2021* (2022b), se señalan las graves vulneraciones a derechos LGTBI durante la pandemia; por ejemplo, el nulo acceso a la atención y servicios relaciones con el VIH, el recrudecimiento de la violencia y la criminalización dadas las medidas de aislamiento y confinamiento y la estigmatización por ser señaladas como “focos” de enfermedades durante la pandemia, y la negación a solicitar refugio y/o asilo debido a la movilidad por las medidas estatales de cierre de fronteras (Espino y Guerra 2022b, 7).

Venezuela, así como las películas *Este pueblo necesita un muerto* (Colombia 2007) de Ana Cristina Monroy y *Pelo malo* (Venezuela 2013) de Mariana Rondón, el autor reflexiona sobre la violencia, la precariedad y la violación de derechos humanos como formas de exclusión hacia las personas trans y cómo estas son caracterizadas en las industrias mediática y cultural. En el artículo “I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America”, Joseph M. Pierce (2020) analiza los trabajos de las artistas/activistas chilena Claudia Rodríguez y argentina Susy Shock, en cuanto ambas utilizan la monstruosidad como proyecto estético y de disidencia. La creciente preocupación por el insuficiente reconocimiento legal y social por parte del Estado para salvaguardar las vidas, cuerpos y deseos de los sujetos disidentes sexuales y de género, hace que “monstruosiarse” (*monstering*) se emplee como estrategia de resistencia para cuestionar cómo se entiende el cuerpo en relación con los mecanismos de control biopolítico.

Considero importante destacar estos tres estudios que hacen hincapié en la experiencia de las personas trans y travesti desde un análisis de la producción cultural contemporánea (medios de comunicación, cine y literatura) en Venezuela, Colombia, Argentina y Chile. Si bien el corpus que presentan los libros y artículo es diferente al corpus visual que analizará este artículo, lo cual demuestra otro tipo de acercamiento a la problemática de las personas trans, se debe rescatar el propósito de denunciar las violencias sufridas y las luchas y resistencias de la comunidad LGTBI en Latinoamericana, el cual se compagina con la intención de las muestras fotográficas *Virgenes de la Puerta* (2014–2018) y *Padre Patria* (2014–2019).

En el caso de Perú, en el texto *Estéticas maricas. Representaciones sobre la diversidad sexual en las practicas estéticas en Perú (2000–2015)* (2019), Martín Jaime (2019, 8) analiza las representaciones estéticas disidentes para entender “la corposubjetividad como síntoma social”. Su principal objetivo es crear una genealogía de la estética marica en el Perú que va desde la época colonial (1500) hasta la época contemporánea (inicios del 2000). Hay que prestar especial atención a la producción realizada desde finales de la década de los ochenta y la primera década del siglo XXI.³ En el plano artístico, Jaime profundiza en trabajos donde se reproduzcan prácticas y deseos homoeróticos y transgeneristas. El Grupo Chaclacayo (1982–1994) presenta una propuesta que intersecta distintos ámbitos en torno al tratamiento del cuerpo en obras en donde se entrelaza lo sangriento, lo pornográfico homosexual y lo religioso, como una manifestación crítica hacia el Estado y a una sociedad que venía arrastrando las carencias del pasado, situando los orígenes de la violencia en el Perú (Jaime 2019, 39). En especial Jaime (2019, 40) destaca la producción artística de Sergio Zevallos (1962) con las muestras fotográficas *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción I* (1986) o *Velatorio* (1983), en las que se hace referencia a escenas de sexo homosexual que llaman la atención por la crudeza y lo explícito de las mismas. Asimismo, Zevallos equipara la gestualidad de los cuerpos representados a los martirios religiosos como crítica hacia la iglesia católica. Por ejemplo, en la serie fotográfica *Rosa Cordis* (1986) se retrata a sí mismo emulando a Santa Rosa de Lima semidesnuda, al mismo tiempo que deja expuestos sus genitales embadurnados de fluidos rojos que simulan sangre (Jaime 2019, 40).

A partir de los años 2000, Jaime sostiene que el trabajo de Giuseppe Campuzano (1969–2013) profundiza una mirada de la diversidad sexual más allá de la diferencia sexual. A partir de su cuerpo como soporte, Campuzano representa una multiplicidad de personajes travestidos, entre ellos la imagen de la Virgen María. A partir del lenguaje visual barroco, la iconografía religiosa y el travestismo de la *drag queen*, Campuzano busca equiparar la imagen de la virgen con la imagen de la travesti, presentando a ambas como un personaje que oculta, detrás de su exceso, a otra subjetividad en su interior (Jaime 2019, 82) a través

³ En la literatura, Jaime Bayly publica su libro *No se lo digas a Nadie* (1994) y Mario Bellatin, *Salón de Belleza* (1994). En el cine, Claudia Llosa dirige el cortometraje *Loxoro* (2012).

de la *performance* y registro fotográfico *La Virgen de las guacas* (2007) y el video *La Pinchaharawis* (2011).

Las muestras fotográficas que se analizarán, *Virgenes de la Puerta* (2014–2016) y *Padre Patria* (2014–2019), dialogan con las obras visuales de Sergio Zevallos y Giuseppe Campuzano, en cuanto son propuestas que utilizan lo religioso y la figura de la Virgen para relatar la violencia y el ocultamiento que experimentan las personas trans dentro de un Estado y una sociedad conservadores. En *Virgenes de la Puerta* (2014–2016) se aprecia un tratamiento del cuerpo femenino desde lo religioso para trabajar la feminidad desde la otredad y el cuerpo desnudo. No obstante, en *Padre Patria* (2014–2019) hay un distanciamiento en cuanto las fotografías presentan un borramiento del cuerpo que busca retratar el recuerdo de las personas LGTBI que sufrieron crímenes de odio.

La propuesta visual de Juan José Barboza-Gubo (1976) y Andrew Mroczek (1977) destaca por tratar temas que entrecruzan la masculinidad, la sexualidad y la identidad de género frente a la violencia del sistema patriarcal peruano.⁴ Sus proyectos tienen como finalidad visibilizar los derechos de la población LGTBI en el Perú; entre ellos destacan las muestras fotográficas *Virgenes de la Puerta* (2014–2016), *Padre Patria* (2014–2019), *Los chicos* (2018) y el corto *Anda* (2018). En “Ícono: Redux/Revisión. Desafiando el patriarcado en *Los Chicos* y *Virgenes de la Puerta*”, Barboza-Gubo y Mroczek (2014a) señalan que buscan crear conciencia sobre la violencia hacia la comunidad LGTBI centrandose en la situación de pobreza y discriminación que sufren las personas transexuales, en cuanto “la falta de visibilidad de esta comunidad erradica cualquier oportunidad para modelos positivos, y, por tanto, su comunidad se fragmenta, dejándolas desconectadas de la mayoría de los aspectos de la cultura peruana. Por otra parte, aquellos que están en la transición de hombre a mujer tienden a ser el grupo más afectado, atribuyendo a este problema al patriarcado y el machismo”.

El siguiente artículo propone leer las series fotográficas *Virgenes de la Puerta* (2014–2016) y *Padre Patria* (2014–2019) para enfocar la experiencia de las mujeres trans en el Perú.⁵ Mi intención es destacar la dimensión política de este proyecto fotográfico y señalar su doble propósito: visibilizar las experiencias de las mujeres trans, quienes han sido y actualmente siguen siendo marginadas y violentadas; y el uso de la fotografía para subvertir y transgredir el orden heterocisnormativo que produce y reproduce prácticas de marginalización, invisibilización y violencia.

Esta problemática debe entenderse como un síntoma del sistema heterocisnormativo que regula la constitución de la identidad y los cuerpos; en otras palabras, hago referencia al binomio de la diferencia sexual. Resulta esclarecedor examinar cómo la diferencia sexual funciona como un instrumento de coerción y regulación dentro de las relaciones de poder en la sociedad. En el texto *La tecnología del género*, De Lauretis (1989) señala que la diferencia sexual se presenta como una limitación en cuanto conceptualiza la oposición universal femenino/masculino como entidades que representan lo opuesto uno del otro. Esta universalización en realidad es una construcción sociocultural y un aparato semiótico cuyo fin es asignar significados a los individuos dentro de la sociedad. Estas representaciones lo que hacen es construir posiciones sociales con diferentes significados que se enmarcan como esencias de lo que constituye qué es una mujer o qué es un hombre; no obstante, olvida que la construcción de las identidades genéricas debe pasar por un proceso de reformulación, puesto que “el género, como lo real, no es sólo el efecto de la representación, sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como un

⁴ Se pueden consultar todos sus trabajos visuales en la página web <http://www.barbozagubo-mroczek.com>.

⁵ Este ensayo resultó ganador del Premio Marielle Franco 2021 de la sección de Género y Sexualidades de LASA. Quiero agradecer a Ángeles Donoso Macaya por los comentarios y las sugerencias que me otorgó para la realización de este análisis. También quiero agradecer a Sergio Palencia por su lectura y anotaciones. Finalmente, aprecio los comentarios hechos por el jurado del premio.

trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (De Lauretis 1989, 9).

De esta manera, el género es un sistema de representación que permite construir posiciones sociales impregnadas de significados diferentes; más aún, el sistema sexo-género es un aparato semiótico, en cuanto es un sistema de representación que asigna significados (identidad, valor, prestigio, ubicación en la estructura de parentesco, estatus en la jerarquía social) a los individuos dentro de la sociedad. Por lo tanto, la sexualidad, como construcción y (auto)representación, no debería transgredir los significados universales asignados a lo femenino o a lo masculino. Sin embargo, observamos una ruptura de este binarismo cuando nos enfrentamos a la experiencia de vida de las personas trans, puesto que no siguen los parámetros del sistema sexo-género y se posicionan como un excedente del orden simbólico. En otras palabras, las personas trans desafían la sexualidad al performar una representación genérica no acorde a su sexo biológico, lo cual permite repensar los significados asignados socialmente a lo femenino y lo masculino.

Las relaciones de poder convergen en la diferencia sexual, en cuanto otorgan significados sociales que colocan en una posición de superioridad a los individuos masculinos y relegan a un plano inferior a las mujeres. Se hace necesario pensar en la tecnología del sexo presentada por Foucault como aquel conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales que modifican a los varones y las mujeres de acuerdo con ideales artificiales de masculinidad y femineidad. Inclusive se debe tener en cuenta que Foucault ahonda en la problemática del poder a partir de la biopolítica, la cual se entiende como los procesos históricos que designan los mecanismos de dominio y control que transforman la vida humana (Foucault 1986, 151).

Si bien desde un principio se ha buscado adiestrar a las personas a partir de la formación del propio cuerpo (anatomopolítica) y los procesos biológicos de reproducción, natalidad, mortalidad y salud, es a partir del desarrollo del capitalismo que Foucault (1986, 149–150) encuentra que se emplea el biopoder para controlar los cuerpos en los aparatos de producción y permitir el desarrollo de los grandes aparatos del Estado, como instituciones de poder, así como el control de la familia, el ejército, la escuela, la policía y la medicina como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros, garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía. De esta forma, se delata que la sexualidad se encuentra del lado de la norma, del saber, de la vida, del sentido, de las disciplinas y las regulaciones y tiene como objetivo mostrar cómo los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo.

Frente a este marco teórico se debe pensar el imaginario social y la problemática de la comunidad LGTBI en el Perú, en cuanto se presenta como una colectividad borrada y en constante situación de precariedad. La violencia que enfrentan a diario se da principalmente por el quiebre del esencialismo genérico que supone su representación, en tanto señala los limitantes de la diferencia sexual y pone en peligro el control, la jerarquía y la segregación de las principales instituciones de poder. Mi principal propósito es repensar la identidad de las mujeres trans desde la sexualidad, el mestizaje y la colonialidad de poder como marcas que han regulado y modificado los cuerpos en el Perú, y que desde la alteridad desestabilizan y transgreden el orden patriarcal, racial y heterocisnormativo.

Al respecto, considero muy esclarecedoras las ideas presentadas por Helena Usandizaga (2003, 1–2) sobre el concepto de mestizaje, en cuanto este se convierte en una ideología de integración social que permite reivindicar la diversidad de la herencia indígena desde un plano simbólico, puesto que “lo indígena queda en la nueva raza como huella del pasado o de la naturaleza, nunca como la presencia de una sociedad y una cultura en interacción con otra. Por ello el concepto de mestizaje recoge algo prefigurado ya en la literatura del siglo XIX y que alcanzará al XX: una ficción reparadora, sustitutoria y sublimante, pues en la mezcla la jerarquía subsiste con evidente merma de la cultura subordinada”.

Del mismo modo, es preciso rescatar algunas ideas propuestas por Diego Falconi Trávez (2015) en “El canon literario andino desde los estudios de género: Cargar con el peso de la hetero(marica)geneidad contradictoria. El caso de Pablo Palacio” sobre su propia interpretación del mestizaje y del sujeto andino propuestas por Antonio Cornejo Polar. Falconi Trávez (2015, 212) nos hace recordar que en *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (Cornejo Polar 1994) se da cuenta de un sujeto andino ambiguo, en cuanto ha tenido que vivir una realidad fragmentada y diversa que se ha ido modificando históricamente desde la conquista manteniendo una desigualdad estructural. El término propuesto por Cornejo Polar es *sujeto heterogéneo y contradictorio*, en cuanto experimenta tiempos discontinuos y debe entenderse desde lo diverso. No obstante, la ambigüedad de este sujeto solo se analiza desde la raza, pero no se incluye la diversidad sexual y las diferentes expresiones de género. De esta forma, se ha dejado de lado al “sujeto homodeseante en los Andes” en cuanto “se ha mostrado demasiado *hetero* y no ha permitido un cambio de focalización a la altura (y el descenso) de los tiempos” (Falconi Trávez 2015, 217).

En “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial”, María Lugones (2008) rastrea el problema del patriarcado desde la interseccionalidad de colonialidad, clase y raza para mostrar una genealogía de la violencia que va de la mano con la modernidad y el capitalismo. A partir de las ideas de Aníbal Quijano sobre la colonialidad del poder, entendido como “el poder [que] está estructurado en relaciones de dominación, explotación y conflicto entre actores sociales que se disputan el control de ‘los cuatro ámbitos básicos de la existencia humana: sexo, trabajo, autoridad colectiva y subjetividad/ intersubjetividad, sus recursos y productos’” (Lugones 2008, 18), Lugones (2008, 13–14) sostiene que el sistema moderno-colonial de género se sustenta en la indiferencia hacia y el sometimiento a las violencias sistemáticas que sufren las mujeres y personas de color a manos de los hombres (patriarcado), el Estado y el feminismo blanco hegemónico, los cuales ignoran la interseccionalidad de raza, clase, sexualidad y género.

Si bien el mestizaje busca principalmente ahondar en la problemática de la raza, es necesario problematizar el género y la disidencia sexual como puntos claves para ahondar en la contradicción propia de la persona trans mestiza. El mestizaje siempre será un proceso heterogéneo, liminal y en lucha; motivo por el cual siempre deberá enfrentar teorías y subjetividades canónicas no solo desde la raza, pero también tomando en cuenta la sexualidad, el género, la edad y la pobreza, en cuanto promueven una situación de precariedad y vulnerabilidad social. Al respecto, se debe tener en cuenta que los niveles de desarrollo aún se encuentran regidos por una concepción heterocisnormativa, la cual impide abordar las problemáticas de la población LGTBI, “ya que no incluye la categoría de orientación sexual e identidad de género en sus análisis. En ese sentido, en el debate académico que relaciona los derechos sexuales y reproductivos y la discusión del desarrollo, ocurre que la población TLGBI no siempre se encuentra presente, y si lo está es en relación con el VIH/sida” (Jaime 2013, 26).

Propongo pensar estas series fotográficas desde la diversidad de género y sexualidad. De esta forma se podrá apreciar una imagen múltiple y conflictiva de la realidad peruana, la cual busca luchar contra y resistir a la colonialidad de poder —y de género— desde la denuncia de la muerte y la belleza disidente de las mujeres trans. Dicho de otro modo, a partir de las series *Padre Patria* (2014–2019) y *Virgenes de la Puerta* (2014–2016) de Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek se busca cuestionar ¿de qué modo el retrato fotográfico abre un espacio para desafiar las convenciones del orden machista y violento propios de la colonialidad de poder?

En el texto *The Civil Contract of Photography*, Ariella Azoulay (2008) reflexiona sobre los imperativos que regulan el encuentro fotográfico, es decir, la relación entre el fotógrafo y la persona fotografiada que media entre la producción, distribución, e intercambios de la imagen fotográfica. En otras palabras, se cuestiona el concepto de derecho frente a la

imagen hecha, en cuanto “photography is the result of an encounter with an another and with an other, as such, does not have one obvious, constant owner. In that encounter, one is holding a camera, while the other, knowingly or not, becomes the photographed person” (Azoulay 2008, 98–99). A partir de esta idea, Azoulay considera que la instrumentalización de la imagen de la persona fotografiada precisa de un consenso explícito, el cual muchas veces no se da. Ella sostiene que se debería dar una asociación voluntaria entre individuos que reproducen el contrato original que constituye la soberanía de la fotografía. Es decir, se debería basar en comunidades que emplean la fotografía para edificar un espacio político abierto, donde la solidaridad entre sus miembros precede a la sumisión y a la identificación con el poder (Azoulay 2008, 88).

En las muestras fotográficas señaladas, Barboza-Gubo y Mroczek han logrado crear una serie de imágenes donde la comunidad LGTBI es retratada desde la equidad y preservan su propia identidad y existencia más allá de los parámetros propuestos por la diferencia sexual o las políticas pensadas desde el Estado o las instituciones de poder. En *Padre Patria* nos enfrentamos a un encuentro más violento, ya que se excede la representación al no mostrar los cuerpos de las individuos que participan del contrato de la fotografía. Esta serie trabaja a partir de la memoria de las personas LGTBI que sufrieron crímenes de odio, como se puede observar en la figura 1 “Kiara Chinchay Leiva, 30”. De esta manera, se presentan los lugares donde se perpetuó el acto de violencia y se incorpora una descripción con los datos personales y el crimen cometido, mas no tenemos un cuerpo que nos remita a la persona retratada. Es así como excede la configuración política del retrato y permite cuestionar el papel de la fotografía dentro del contrato civil que propone Azoulay. En *Virgenes de la Puerta*, el encuentro entre fotógrafos y retratadas permite negociar las relaciones de poder al articular —mediante la cámara— una participación social más abierta y sin fronteras que gira en torno al cuerpo muchas veces desnudo de las mujeres trans y el uso de elementos religiosos que las enmarcan en la figura de la Virgen María. En la figura 2 “Leyla” se observa a la mujer fotografiada utilizando un velo y una corona de tamaños exorbitantes, pero que contrasta con los muebles viejos y rotos que la rodean, lo cual produce una sensación de otredad. En ambos casos, la representación del cuerpo (ausencia/presencia) redefine la negociación entre fotógrafos y fotografiadas, en cuanto estas últimas se presentan como un residuo del sistema sexo-género y del sistema racial, y quiebran con la división entre lo privado y lo público.

En el texto *Imagen, cuerpo*, Alejandra Castillo (2015) reflexiona en torno al cuerpo a partir del dispositivo de reproducción técnica como lugar que permite interrumpir el orden patriarcal, racial y heterocisnormativo que inscribe lo corporal en la opresión, de manera que “mediante el dispositivo de reproducción técnica que es la fotografía (el vídeo, la imagen) se intenta desestabilizar el lugar del original y el de la copia; el lugar de la esencia y la materia. ¿Dónde situamos, entonces, el cuerpo? [...] las prácticas artísticas en América Latina ponen en evidencia, e interrumpen a la vez, órdenes de dominio y opresión desde la performance, la fotografía y la imagen” (Castillo 2015, 8). Castillo intenta resaltar que el mismo mecanismo que reprime y modela el cuerpo será el que permita desestabilizar la lógica binaria, es decir, lo universal versus lo particular, lo incluido versus lo excluido, etc. Esto nos permite pensar la diferencia sexual desde otros ámbitos que transforman la configuración del sexo, el género y la identidad, a su vez que dislocan la lógica heteropatriarcal al posicionarse desde el otro (“an other”) en resistencia.

Padre Patria

La serie *Padre Patria* construye una narrativa visual de los crímenes de odio hacia la comunidad LGTBI. Este proyecto aún se encuentra en proceso, puesto que los fotógrafos



Figura 1. *Kiara Chinchay Leiva, 30 | Transgénero | Sobreviviente | 2014.* Kiara fue brutalmente golpeada con garrotes y piedras por un grupo de siete hombres en el barrio Independencia de Lima. La golpiza la dejó en coma durante veinte días. Vive con daños permanentes y cicatrices del ataque no provocado, que fue grabado por una cámara de vigilancia cercana. Calle I con Los Andes, Independencia, Lima, Perú, 2016. Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.



Figura 2. *Leyla.* Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.



Figura 3. Dayana Nicole Castillo García, 31 | *Transgénero* | *Asesinada* | 2009. Los vecinos escucharon los gritos de Dayana y luego descubrieron su cuerpo en el salón de belleza de su propiedad. La habían apuñalado veinte veces y yacía sobre un charco de sangre. Avenida Fernando B Terry y Jirón Tarapoto, La Banda de Shilcayo, Perú, 2016. Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.



Figura 4. Paloma Pérez Trucios, 31 | *Transgénero* | *Asesinada* | 2011. Díptico por Vistas Sureste y Noroeste. Paloma fue estrangulada y apuñalada antes de ser arrojada desde el Puente Atocongo, un paso elevado de la autopista. Los agresores regresaron posteriormente para quemar su cuerpo. Puente Atocongo, San Juan de Miraflores, Lima, Perú, 2015. Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.

buscan realizar un archivo de todos los crímenes cometidos en el territorio peruano. No obstante, encuentran que es una tarea ardua, ya que no es fácil hallar información o testigos que puedan dar cuenta de los hechos ocurridos. La situación de vulnerabilidad que atraviesan las personas trans en el Perú se inscribe dentro de un régimen de gobierno capitalista y autoritario, el cual busca controlar los cuerpos a partir de su valor dentro de la división sexual, así como su sometimiento a la norma.⁶

Achille Mbembe (2003), en el texto *Necropolitics*, busca comprender el concepto de biopoder en su relación con la violencia racial. Si bien la soberanía se sostiene en el

⁶ En *NYU Fatherland Interview*, se reconoce que la raíz de este problema son la Iglesia católica y el Gobierno: “Leaders of the church denounce the LGBTQ community and block every bill that would provide them equal rights under the law [...] This only perpetuates the hostile environment that LGBTQ Peruvians live in, sending a clear message to the general public that LGBTQ people are ‘less than’” (Mroczek 2014b).

principio de autonomía y colectividad (Mbembe 2003, 13), este proyecto se ve mermeado con la aparición del estado de excepción (*state of exception*) y el estado del cerco (*state of siege*), en cuanto ambos basan la normatividad de la política en el derecho de matar. Lo interesante de la propuesta de Mbembe es la incorporación del concepto de raza para entender la deshumanización del otro (el foráneo, el extranjero y/o el diferente). De esta manera, la función homicida del estado es gobernar a partir de decidir a quiénes se debe matar, lo cual lo convierte en un estado racista y homicida. En el caso del Estado peruano y la problemática de la violencia sufrida por las personas trans, se observa que los crímenes de odio y la discriminación hacia la comunidad LGTBI demuestran una política de marginalización que se incrusta en la cotidianidad normalizando la violencia y la impunidad hacia los crímenes homofóbicos y transfóbicos. En el imaginario peruano, cualquier sujeto/sujeta que no se amolde al binomio de género debe ser víctima de burlas, insultos y castigado con la muerte.

Las fotografías de *Padre Patria* presentan espacios marginales, ya sea en la periferia de la capital o en regiones muy pobres del país, lo cual permite pensar que la vulnerabilidad de las víctimas no solo se da en cuanto presentan un desafío para la sexualidad heterocisnormativa, sino que también nos enfrenta a víctimas racializadas que viven en espacios de extrema pobreza y abandono. En la figura 3 “Dayana Nicole Castillo García, 31” y la figura 4 “Paloma Pérez Trucios, 31” las descripciones señalan que las dos víctimas murieron apuñaladas. En el caso de Dayana Nicole Castillo García, los vecinos la escucharon gritar y no hicieron nada, siendo encontrada luego en un charco de sangre. En el caso de Paloma Pérez Trucios, fue arrojada por un puente elevado a la autopista y luego sus agresores regresaron a quemar su cuerpo. Ambas son mujeres trans pertenecientes a barrios marginales y fueron asesinadas en un espacio liminal: Paloma en plena vía pública —una autopista— y Dayana en su salón de belleza, pero los vecinos —el espacio público— eran conscientes de la violencia que se ejercía sobre ella. La presentación de los espacios donde ocurrieron los crímenes, incluso con la ausencia de los cuerpos, denotan que toda desobediencia debe ser castigada con la muerte. Los crímenes de odio deshumanizan a las personas convirtiéndolas en solo trozos de carne, en cuanto “war is the war of body on body (*guerre au corps-à-corps*)” (Mbembe 2003, 37).

Esta serie fotográfica también nos permite reflexionar en torno a cómo pueden ser configuradas y pensadas las víctimas LGTBI, en cuanto su cuerpo se constituye en la presencia/ausencia, lo cual nos invita a evocar el sufrimiento y los ataques cometidos mediante la constitución de una imagen carente de cuerpo. En otras palabras, debemos pensar en una representación visual donde solo figura el nombre, mas no el rostro de la persona pensada para ser fotografiada. Al respecto, quiero resaltar algunas ideas que Butler (2010) presenta en *Vida precaria, vida digna de duelo*. En este texto, la autora busca indagar en la precariedad, la vulnerabilidad y la dañabilidad que enmarcan una nueva ontología corporal, la cual lleva a normas y políticas que permiten reconocer la precariedad de ciertos cuerpos, mientras que la minimizan para otros (Butler 2010, 15).

Los marcos que normativizan la vida se basan en el reconocimiento de la precariedad, en otras palabras, “la precariedad implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de otro; e implica también estar expuestos tanto a quienes conocemos como a quienes no conocemos” (Butler 2010, 30). De esta forma, depender de la aprehensión por parte de otro lleva a la necesidad de clasificar los cuerpos y admitir el duelo o el recuerdo de algunos, mientras se busca invisibilizar o borrar a otros.

Las fotografías de *Padre Patria* nos muestran vidas desprovistas de toda condición cívica, es decir, cuerpos que carecen de protección y de derechos. Estas vidas pueden ser asesinadas y/o eliminadas por ser consideradas inútiles, residuos o no dignas de ser lloradas. Esta eliminación llama a invisibilizar los cuerpos y erradicar del imaginario nacional cualquier rastro de ciudadanía o coetaneidad. No obstante, esta misma

precarización es empleada por los artistas para remarcar la ausencia del cuerpo asesinado y traer al presente el recuerdo de esta vida *desechada* desde el inicio por el olvido y la falta de garantías por parte del Estado. Las fotografías que debían constituir retratos solo muestran los lugares donde se realizó la agresión, que se caracterizan por estar en la periferia de las ciudades y ser parte de barrios marginales, los cuales de por sí ya se constituyen como los lugares más propensos de sufrir violencia y donde la población pertenece a un nivel social bajo y asociado a los migrantes del área andina.⁷ El mayor grado de vulnerabilidad social y pobreza en estos lugares se expone al mostrar espacios desolados y a medio construir, pero sobre todo en el borramiento de las mujeres protagonistas de estas fotografías: no solo el acto de agresión queda impune, sino que no hay un registro de las características físicas de las mujeres agredidas. Esto se aprecia también en la constitución de la imagen, en cuanto los fotógrafos señalan “We’ve muted the most intense colors in order to create a type of haze over each site—like an image-in-mourning. And although the victim isn’t physically present in the photo, we approached each shoot as though it were a portrait, a representation of the death of a place along with the loss of a life. Juan and I agree that when violence occurs it permeates the land. It’s very much like a scar, and those scars record these events” (Barboza-Gubo y Mroczek 2014b).

En otras palabras, las fotografías acercan al espectador al espacio de la ruina. Con esto me refiero a que la composición de la imagen muestra espacios marginales y violentos, los cuales evocan al mismo tiempo al cuerpo ausente y *en ruinas* que debe ser castigado por no seguir el mandato de la masculinidad hegemónica y del éxito económico. Un ejemplo de esto es la figura 5 “Manuel Damián Acuña Limache, 40”; un hombre gay que fue asesinado a tiros en el salón de belleza donde trabajaba. El hombre que realiza trabajos considerados femeninos pone en riesgo el ideal masculino.

Los espacios semiurbanos retratados en las fotografías se caracterizan por mostrar lugares poco amigables de habitar y donde el comercio y el transporte son precarios. La elección de estos lugares para cometer los crímenes de odio radica en su liminalidad, puesto que son espacios de convivencia popular, mas en las fotografías parece no haber mucha gente, lo cual da la sensación de estar frente a calles y avenidas abandonadas. La muerte —en su liminalidad— funciona desde la colonialidad del poder, en cuanto borra a los sujetos pobres, andinos y de diversidad sexual. Estos cuerpos al igual que las calles y avenidas retratadas existen desde la ruina y la invisibilización.

El principal objetivo de estas fotografías es comprometer al espectador a ser parte del duelo. Parte del nombre de la muestra *padre* establece al patriarcado como el principal perpetuador de esta violencia por medio del machismo y la necesidad de eliminar a los individuos que no performan la masculinidad hegemónica y desestabilizan el orden heterocisnormativo mediante sus cuerpos, sus rasgos y sus conductas. La *patria* en este caso se constituye por medio del machismo y la violencia característicos del imaginario de lo que es ser un hombre-macho en el Perú: un sujeto violento y que debe resguardar el orden heterocisnormativo. Ambos sustantivos —padre y patria— nos remiten a la necropolítica planteada por Mbembe, en cuanto el Estado asesino y racista violenta y erradica los cuerpos que desafían la raza y la sexualidad.

Al observar las imágenes de este proyecto nos posicionamos como espectadores de una evocación, es decir, de la necesidad de recordar el retrato del ausente, de la masacre y la violencia que enmarcan la experiencia diaria de la comunidad LGTBI. La función de la fotografía radica en el ejercicio de ciudadanía por medio del deber de unos ciudadanos

⁷ Las diferentes olas de migración interna en el Perú han fragmentado la capital en barrios de clase media/alta y barrios populares o también conocidos como pueblos jóvenes, los cuales se encuentran a las afueras del área metropolitana y en muchos casos fueron terrenos invadidos por los migrantes antes de conformarse formalmente en barrios. En estos lugares escasean los servicios básicos, hay un alto grado de violencia y desigualdad, lo cual demuestra una mayor vulnerabilidad social.



Figura 5. Manuel Damián Acuña Limache, 40 | Gay | Asesinado | 2015. Un hombre de poco más de veinte años entró al salón donde trabajaba Manuel Acuña. Se acercó directamente a Acuña y comenzó a disparar sin provocación. Jirón Huallaga 939, Lima, Perú, 2015. Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.

frente a otros en desgracia que por medio de la cámara se les reconoce como participantes con iguales derechos en el contrato civil de la fotografía (Azoulay 2008, 104). Barboza-Gubo y Mroczek participan de la obligación mutua del contrato propuesto por Azoulay al visibilizar y otorgar una suerte de ciudadanía a las víctimas invisibilizadas al retratarlas y/o enfatizar el lugar donde se precarizó la vida. No obstante, esta ciudadanía se basa en la ausencia, lo cual deja al descubierto que estas víctimas son consideradas residuos de una nación que todavía no permite la diferencia y utiliza la colonialidad para desechar cuerpos transgresores.

Virgenes de la Puerta

La transgresión de los cuerpos disidentes demuestra una suerte de resistencia visual que busca quebrar con el imaginario heterocisnormativo. No hay que olvidar que las naciones se han construido a partir de la exclusión de cuerpos e identidades disidentes a los discursos dominantes sobre la raza y el género. Como se ha mencionado antes, el problema de la colonialidad del poder y el patriarcado se sustenta en la intersección de la raza, la clase y el género, puesto que la mirada crítica de la heterocisnormatividad busca perpetuar y expandir el sistema de opresión y control de los cuerpos trans. En las muestras fotográficas analizadas observamos que las mujeres trans quiebran con el binomio de la diferencia sexual, pero también son personas de clase baja (escenarios marginales y periféricos de *Padre Patria*) y con rasgos andinos (los retratos de *Virgenes de la Puerta*).

Esto nos permite ahondar en la reflexión del mestizaje como proceso en constante cambio y lucha, ya que debe abrirse a pensar experiencias disidentes. Un ejemplo de esto se observa en el trabajo de Giuseppe Campuzano, quien desestabiliza la identidad mestiza y colonizada por medio del gesto travesti y la figura de la Virgen María. En palabras más precisas: “Asumiendo estas marcas que la colonialidad y la religiosidad barroca dejan en los cuerpos latinoamericanos, en la performance *Aparición* (2007), [...] Campuzano se

travestido de Virgen María para dar luz al propio gesto paródico, de oropel, de máscara y de vestuario que constituye la representación de la virgen. Máscara en la máscara que más que hablarnos de la simple realidad de las cosas nos sitúa en la abertura de un cuerpo que se escenifica una y otra vez en sus ‘apariciones’. La Virgen María, entonces, como figuración por antonomasia del travestismo” (Castillo 2015, 26).

Me parece importante rescatar el uso del cuerpo y la máscara para configurar la identidad trans en el imaginario peruano (entiéndase mestizo, colonial y heteropatriarcal). Sin duda, el cuerpo permite materializar las marcas de la performatividad y de la violencia. Del mismo modo, la máscara como gesto barroco permite multiplicar las identidades y dar cabida a nuevas miradas fuera de la lógica occidental y heterocisnormativa por medio del juego entre el ocultamiento y lo visible que enmarcan un pacto que permite dar cabida a nuevas identidades.

La historia que inspira la serie *Virgenes de la Puerta* tiene su origen en la ciudad de Otuzco (La Libertad, Perú), donde se cree que una efigie de la Virgen de la Concepción, colocada en la entrada del pueblo, salvó a la población de un ataque en el siglo XVII. Este hecho se sigue conmemorando y celebrando cada año. No obstante, existe otra versión menos conocida que apareció entre 1970 y 1980. En esta versión se narra la historia de un sacerdote que sí aceptaba a las mujeres transgénero y les permitía ser participantes activas de la congregación. Asimismo, este sacerdote lleva consigo una efigie de la Virgen de la Puerta, la cual es encomendada a las mujeres trans para que la cuiden y asuman la decoración y presentación de la Virgen cada 15 de diciembre cuando se celebra su fiesta patronal (Barboza-Gubo y Mroczek 2014a). Esta historia sigue teniendo vigencia y se considera un hito importante de la lucha de las mujeres trans por desafiar la opresión y el rechazo experimentado por parte de la Iglesia Católica y las instituciones estatales en general.

El proyecto visual de Barboza-Gubo y Mroczek busca honrar la diversidad de género y sexualidad y visibilizar a las mujeres trans a partir de la iconografía religiosa como una suerte de resistencia; por ejemplo, en la figura 6 “Maricielo 1” observamos el retrato de una mujer con una aureola de estrellas que asemeja a la Virgen María. También se acentúa el cabello largo y los senos prominentes como símbolo de feminidad, y que a la vez busca transgredir el modelo de feminidad —pues sabemos que estamos frente a una persona que biológicamente no nació con sexo femenino. Además, se plantea el retrato de mujeres trans en un ambiente en ruinas. Si nos fijamos en la figura 7 “Lucha” nos encontramos con una mujer que sostiene en su regazo la bandera peruana con el escudo nacional, su rostro se ve solemne pero triste. El ambiente que la rodea se compone de restos de una construcción: columnas, vitrales, pedazos de madera. Esto llama a un ambiente de tristeza, de abandono. El título de la fotografía *Lucha* se sobreentiende que es el nombre de la mujer fotografiada, pero también es un llamado a la constante batalla que las personas trans tienen que pelear frente al abandono y violencia del Estado peruano.

En estos retratos se resalta una alteridad. Esta alteridad —que entiendo como otra forma de ver la feminidad— se hace presente en la elección de modelos con rasgos andinos que no temen mostrar parte de su anatomía —senos, nalgas, cabellera larga y rostro maquillado— como hemos observado en las fotografías “Maricielo 1” y “Nazia”. Estas partes resaltan rasgos femeninos que contrastan con el ambiente donde han sido retratadas —una antigua casona— como en las fotografías “Leyla” y “Lucha”. Esta casona en ruinas y el uso de elementos religiosos —como coronas, velos, mantos, capas, faldas y el uso de un retablo— connotan la colonialidad que sigue presente en la configuración de una identidad nacional.

Los retratos desafían el machismo y el marianismo imperante en el pensamiento religioso y nacional. Al respecto, Norma Fuller denomina el machismo como el culto a la virilidad, el mito del macho conquistador agresivo y viril; mientras que el marianismo vendría a ser su contraparte al caracterizar el modelo tradicional del sujeto femenino asociado al ámbito doméstico, la maternidad y la familia. Ambos son opuestos



Figura 6. *Maricielo I.* Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.

complementarios que caracterizan a las sociedades tradicionales latinoamericanas (Fuller 1996, 14). Dentro de esta conceptualización, la figura de la mujer se encuentra mediada por la figura de la virgen, quien simboliza lo materno asociado con la nación y la patria en conjunto con ciertos valores que deben imperar como la pureza, la abnegación y el símil de la perfección y el buen comportamiento frente a Cristo.

Las mujeres trans, vistas como el residuo o el trauma de la representación *ideal* del binomio sexo-género, transgreden este modelo de feminidad, en cuanto performan una identidad que no les pertenece biológicamente. Esto hace que sean rechazadas y erradicadas del imaginario que configura la identidad peruana.

A pesar de esto, en los retratos vemos que esta caracterización busca enaltecer los rasgos físicos propios y adquiridos. Con esto me refiero a que se resalta el mestizaje al presentar mujeres con rasgos andinos; al mismo tiempo, la feminidad que irradian las fotografías se encuentra ligada a la sexualidad de cada modelo. Un ejemplo de esto se observa en la figura 8 “Nazia”, donde observamos a la modelo exhibiendo su feminidad por medio de un velo negro y una aureola de rosas rojas, debajo del velo se observan sus pechos desnudos. Los colores oscuros en este retrato llaman al duelo y al misterio, pero las rosas y los labios de color rojo exponen la sensualidad, lo cual permite pensar en una imagen que juega entre el ocultamiento y la *performance*. Asimismo, hay una clara necesidad de presentar la dicotomía del ideal femenino, en cuanto se debe sugerir la pureza reflejada en la Virgen y la sexualidad exuberante. Sobre este punto, considero importante ahondar en



Figura 7. *Lucha*. Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.

el uso de la melancolía y la mascarada como elementos que permiten esta performatividad y abren un espacio para repensar los ideales del marianismo.

La melancolía surge a partir de una pérdida que no se ha podido llorar, pero que ha tendido a interiorizarse para mantener vivo el recuerdo. Este recuerdo sirve para poder construir la identidad, partiendo del rechazo de la pérdida. En *Duelo y melancolía* se expone que la pérdida que sufre el sujeto debe dejarse de lado mediante el duelo; en caso contrario, se mantendrá esta pérdida en el mundo psíquico por medio de la melancolía: “en el duelo hallamos que inhibición y falta de interés se esclarecían totalmente por el trabajo del duelo que absorbía al yo. En la melancolía la pérdida desconocida tendrá por consecuencia un trabajo interior semejante y será la responsable de la inhibición que le es característica. El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico (*ichgefühl*), un enorme empobrecimiento del yo” (Freud 1917, 2).

Freud (1977, 21) afirma en su libro *El yo y el ello* que “el doloroso sufrimiento de la melancolía se debe a una reconstrucción en el yo del objeto perdido; esto es, la sustitución de una carga de objeto por una identificación”. Mientras que Judith Butler (1997, 179) postula que “melancholia describes a process by which an originally external object is lost, or an ideal is lost, and the refusal to break the attachment to such an object or ideal leads to the withdrawal of the object into the ego”.

Las mujeres retratadas en *Virgenes de la Puerta* representan un sujeto melancólico, dado que basan su identidad en la feminidad que la sociedad heterocisnormativa no les permite tener por no haber nacido con sexo femenino y que deben encapsular en su mundo interior para poder validar su identidad a partir de ello. En otras palabras, dado que los dispositivos del poder les niegan el ideal femenino a las mujeres trans, ellas deben incorporarlo a la construcción de su propia subjetividad. Esta idea se justifica en cuanto: “If the object can no



Figura 8. *Nazia*. Fotografía por Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. Reproducida con permiso de los fotógrafos.

longer exist in the external world, it will then exist internally, and that internalization will be a way to disavow the loss, to keep it at bay, to stay or postpone the recognition and suffering of loss.” (Butler 1997, 134). La melancolía se sostiene en el ejercicio de interiorizar la identidad trans femenina por ser transgresora y a partir de su incorporación juega a ser ocultada y/o utilizada contra la violencia heterocisnormativa. En otras palabras, las mujeres trans deben internalizar los ideales de feminidad para así poder utilizarlos desde la performatividad del género. De esta manera, la muestra *Virgenes de la Puerta* permite exteriorizar por medio del retrato aquella imagen que la sociedad no quisiera ver y que castiga.

La serie *Virgenes de la Puerta* ha sido pensada para trabajar la performatividad del cuerpo a partir de la desestabilización de la esencia y la subversión de la diferencia sexual para dar cabida a la comunidad trans en el imaginario nacional como un grupo que merece tener los mismos derechos y equidad que los pensados para varones y mujeres cisgénero y que por medio del contrato de la fotografía se configuran como ciudadanas, aunque con ciertas restricciones.

Otro punto interesante que permite afirmar la situación de melancolía que se experimenta en estos retratos se da por medio de la adquisición de una mascarada, es decir, un aditamento que le permite esconder y proteger el objeto perdido. Judith Butler (2001, 84) postula que “la máscara esconde esa pérdida, pero la preserva (y la niega) a

través de su ocultamiento. La máscara tiene una doble función, que es la doble función de la melancolía. La máscara se asume mediante el proceso de incorporación, que es una manera de inscribir y luego usar una identificación melancólica del cuerpo y sobre él; en efecto, es la significación del cuerpo en el molde del Otro que ha sido rechazado”.

La mascarada sirve como estrategia para incorporar los atributos de la feminidad que se ha perdido ¿o negado? en el orden simbólico. Los retratos de *Virgenes de la Puerta* juegan con el ocultamiento y la inscripción de la feminidad de las mujeres trans a través de la religión católica, lo cual resulta paradójico ya que es una de las instituciones que rechaza y violenta a la comunidad LGTBI.⁸ Esto se puede observar en “Maricielo I” y “Nazia”, donde ambas mujeres escenifican a la Virgen/figura materna desde el propio cuerpo mediante el uso de ornamentos religiosos como las aureolas y el velo que simbolizan la pureza y la entrega hacia el otro a través del dolor. Asimismo, en ambos retratos se exhiben los pechos como referente de la fecundidad y el erotismo.

El uso de ornamentos religiosos funciona como la mascarada que permite conectar el mundo psíquico de la identidad de género y la sexualidad con el mundo exterior por medio del ideal femenino que enmarca la figura de la Virgen y así se generan vínculos con el colectivo nacional por medio de la performatividad religiosa. En otras palabras, esta narrativa visual utiliza el cuerpo de las mujeres trans como máscara que permite incorporar los elementos de la feminidad hegemónica, los cuales fueron en un principio los detonantes de su propia marginalización e invisibilización, en cuanto han servido de modelos tradiciones y excluyentes; sin embargo, posteriormente los retratos de Maricielo y Nazia subvierten este significado y permiten realizar un ejercicio de resistencia que da cabida a nuevos desplazamientos en el espacio político y a la incorporación de la comunidad LGTBI en el contrato civil de lo visual.

Consideraciones finales

Los proyectos fotográficos *Virgenes de la Puerta* y *Padre Patria* permiten problematizar la experiencia de las mujeres trans en el Perú a través de la vida y la muerte, la resiliencia y el aniquilamiento. La narrativa visual de ambas series permite transgredir el orden heterocisnormativo y visibilizar la precariedad que experimenta esta población vulnerable en el imaginario nacional peruano.

Como se ha podido observar en el análisis, la importancia del cuerpo radica en su conceptualización desde el mestizaje, es decir, los rasgos andinos y la transgresión del binomio sexo-género, lo cual abre el espacio de representación para dar cabida a identidades y cuerpos en resistencia. Recordemos que por mestizaje se entiende a la cultura andina fragmentada, diversa y ambigua. Mi intención ha sido repasar los planteamientos del género y la colonialidad del poder como punto de partida para criticar un pensamiento machista y una sociedad que no incluye a las mujeres trans en la esfera de la ciudadanía.

Respecto a la terminología utilizada (género, identidad sexual, vidas trans) es importante recalcar su complejidad y naturaleza voluble, en cuanto se encuentra determinada por las experiencias de vida, la historia y las voces de cada región. Esto quiere decir que el lenguaje y la terminología del sistema sexo/género continúa evolucionando, dependiendo de las comunidades y los sujetos que ejercen poder simbólico. En el caso particular de este estudio, ha permitido reflexionar sobre las mujeres trans en el Perú desde la reformulación de los significados asociados socialmente a lo femenino y lo masculino.

⁸ En la sección en donde se desarrolla la serie *Padre Patria* ya se mencionó que la Iglesia Católica representa uno de los grandes detonantes de discriminación y violencia hacia la comunidad LGTBI. Consultar entrevista *NYU Fatherland Interview* (2014b) realizada por Tynan Byrne a los fotógrafos.

El análisis realizado reflexiona sobre el rol del retrato fotográfico como herramienta de denuncia de las relaciones de poder basadas en el sexo, el género, la raza y la clase social. Del mismo modo, posibilita pensar nuevos ideales de feminidad y activar políticas y sensibilidades que den espacio para sanar la violencia y la vulnerabilidad que se viven diariamente en el Perú y en Latinoamérica.

Este artículo se ha centrado en dos muestras fotográficas contemporáneas que buscan abrir el diálogo con otros proyectos visuales que trabajen la experiencia múltiple y conflictiva de las personas trans en el Perú y Latinoamérica. Del mismo modo, se ha presentado una nueva perspectiva de análisis mediante la intersección entre mestizaje, sexualidad y colonialidad del poder para pensar la marginalización y la resistencia como dos caras de la misma problemática social. No obstante, hay ciertos aspectos que escapan los límites de extensión y propósitos de este artículo y deben tomarse en consideración para trabajos futuros, como por ejemplo como la edad, la discapacidad o la experiencia de la población afroperuana son factores determinantes de la vulnerabilidad social y que sin duda deben ser parte del análisis de la comunidad LGTBI.

Finalmente, las fotografías de *Virgenes de la Puerta* y *Padre Patria* ahondan en el ejercicio político del contrato civil de la fotografía como espacio dinámico que excede los límites del Estado y las instituciones de poder. En este caso específico introduce a la comunidad LGTBI en el espacio público mediante el consentimiento por parte de las mujeres trans para dejarse retratar y convertirse en imágenes y referentes de la experiencia de esta comunidad. La fotografía —pensada desde lo político— excede la configuración estética del retrato y sirve para denunciar los crímenes de odio al quebrar la división entre el ámbito privado y el ámbito público y mostrarle al espectador la otra cara de la comunidad LGTBI: la muerte y la resurrección de otros modos de existir en sociedad.

Rocío del Águila Gracey es candidata a doctora por el programa de Culturas Latinoamericanas, Ibéricas y Latinas (LAILAC) del Graduate Center, City University of New York. Es magíster en estudios hispánicos con especialización en estudios de género y de la mujer por la Universidad de Illinois en Chicago. Ha publicado diversos artículos sobre literatura contemporánea de mujeres en Perú, Centroamérica y México, así como tres libros de poesía. En 2021, LASA le otorgó el premio Marielle Franco de la sección de Género y Sexualidades por el ensayo publicado en este número de *LARR*.

Referencias

- Azoulay, Ariella. 2008. "The Civil Contract of Photography". En *The Civil Contract of Photography*, 85–135. Princeton, NJ: Zone Books and Princeton University Press.
- Barboza-Gubo, Juan José, y Andrew Mroczek. 2014a. "Icono: Redux/Revisión. Desafiando el patriarcado en Los Chicos y *Virgenes de la Puerta*". <http://www.barbozagubo-mroczek.com/icon/>.
- Barboza-Gubo, Juan José, y Andrew Mroczek. 2014b. *NYU Fatherland Interview*. Entrevista por Tynan Byrne. <http://www.barbozagubo-mroczek.com/interview/>.
- Barboza-Gubo, Juan José, y Andrew Mroczek. 2014–2016. *Virgenes de la Puerta*. <http://www.barbozagubo-mroczek.com/virgenes-gallery/>.
- Barboza-Gubo, Juan José, y Andrew Mroczek. 2014–2019. *Padre Patria*. <http://www.barbozagubo-mroczek.com/fatherland/>.
- BBC News Mundo. 2022. "Rodrigo Ventocilla: la polémica muerte de un estudiante de Harvard trans peruano tras ser detenido por la policía en Bali". *BBC*, 26 de agosto. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-62683218>
- Bolaños, Carlos. 2022. "Activista trans fue atacada con arma de fuego en Quito, necesitan ayuda económica". *Metro Ecuador*, 1 de octubre. <https://www.metroecuador.com.ec/noticias/2022/10/01/activista-trans-fue-atacada-con-arma-de-fuego-en-quito-necesitan-ayuda-economica/>
- Butler, Judith. 2010. "Introducción: Vida precaria, vida digna de duelo". En *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*, 13–56. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2001. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Castillo, Alejandra. 2015. *Imagen, cuerpo*. Santiago de Chile: Palinodia.

- Cornejo Polar, Antonio. 2003 [1994]. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. 2ª ed. Lima: CELACP/ Latinoamericana Editores.
- De Lauretis, Teresa. 1989. "La tecnología del género". En *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, traducido por Ana María Bach y Margarita Roulet, 1–34. London: Macmillan Press.
- Espino, María Alejandra, y Elida Guerra Vilcapoma. 2022a. *Boletín Empodera: Boletín informativo sobre violencia hacia las personas LGTBI y hacia las personas defensoras de los derechos LGBTI (2021)*. Lima: Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos (PROMSEX). <https://promsex.org/wp-content/uploads/2022/06/BOLETIN-INFORMATIVO-SOBRE-VIOLENCIA-HACIA-LAS-PERSONAS-LGBTI-Y-HACIA-LAS-PERSONAS-DEFENSORAS-DE-LOS-DERECHOS-LGBTI-2021-5.pdf>.
- Espino, María Alejandra, y Elida Guerra Vilcapoma. 2022b. *Informe anual sobre la situación de los Derechos Humanos de las personas LGBTI en el Perú 2021 (2022)*. Lima: Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos (PROMSEX). <https://promsex.org/wp-content/uploads/2022/08/Resumen-Ejecutivo-Informe-sobre-la-situacion-de-los-derechos-humanos-de-las-personas-lgbti-en-el-Peru.pdf>.
- Falconi Trávez, Diego. 2015. "El canon literario andino desde los estudios de género: Cargar con el peso de la hetero(marica)geneidad contradictoria. El caso de Pablo Palacio". *Caracol* (9): 196–221. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5253547>.
- Freud, Sigmund. 1977. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund. 1917. *Duelo y melancolía*. Editado por Luis Millones. www.librodot.com.
- Foucault, Michel. 1986. "Derecho de muerte y poder sobre la vida". En *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, 143–169. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Fuller, Norma. 1996. "En torno a la polaridad machismo-marianismo". *Hojas de Warmi* (7): 11–18. <https://institucional.us.es/revistas/warmi/7/2.pdf>.
- García León, Javier E. 2021. *Espectáculo, normalización y representaciones otras. Las personas transgénero en la prensa y el cine de Colombia y Venezuela*. Berlín: Peter Lang.
- Jaime, Martín. 2013. *Diversidad sexual, discriminación y pobreza frente al acceso a la salud pública: Demandas de la comunidad TLGBI en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú*. Buenos Aires: CLACSO.
- Jaime, Martín. 2019. *Estéticas maricas. Representaciones sobre la diversidad sexual en las prácticas estéticas en Perú (2000–2015)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. <http://hdl.handle.net/10644/6714>.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género: Hacia un feminismo descolonial". En *Género y descolonialidad*, editado por Walter Dignolo, 13–54. Buenos Aires: Del Signo.
- Machuca Rose, Malú, Rodolfo Cocchella Loli y Adriana Gallegos Dextre. 2016. *Nuestra voz persiste: Diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en el Perú*. Lima: No Tengo Miedo (Colectivo Ntm).
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics". *Public Culture* 15 (1): 11–40.
- Ochoa, Marcia. 2014. *Queen for a Day. Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela*. Durham, NC: Duke University Press.
- Pierce, Joseph M. 2020. "I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America". *Latin American Research Review* 55 (2): 305–321. <http://doi.org/10.25222/larr.563>.
- Usandizaga, Helena. 2003. "'Mestiza' en el Perú andino como subordinación o como subversión: Del fin de siglo XIX al fin del XX". *Lectora: revista de dones i textualitat* (9): 177–186.