



# SEDICIÓN ONÍRICA. VANGUARDIA, TEMPORALIDAD E HISTORIA EN LA OBRA RECIENTE DE JAVI VARGAS

Oneiric sedition. Avant-garde,  
temporality and history in the  
recent work of Javi Vargas.

## **AUTORA**

Fernanda Carvajal  
IIEGE-CONICET

## **Cómo citar este artículo:**

Carvajal, F. (2024). Sedición onírica. Vanguardia, temporalidad e historia en la obra reciente de Javi Vargas. *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 18, 21-44

## **Artículo**

Recibido: 03/03/2024  
Aprobado: 30/05/2024

## RESUMEN

El presente artículo interroga el legado de las vanguardias como fenómeno político-cultural, a partir de una serie de obras del artista peruano Javi Vargas, que conectan la injuria queer como dispositivo de animalización con distintas formas de violencia cisheterosexual que han atravesado la historia peruana. Retomando la noción de historia como catástrofe de Pablo Oyarzún, así como las tesis arqueoastronómicas del arquitecto Carlos Milla Villena sobre la cosmología andina y la literatura de José Miguel Arguedas que Javi Vargas metaboliza en sus obras, el presente texto interroga los modos en que su trabajo artístico recodifica la relación trauma y temporalidad, descentrando la categoría moderna de vanguardia, desintegrando sus códigos para reorganizarlos desde sus bordes sexualizados. Estas operaciones permiten atisbar una noción espiralada del tiempo que excede la oposición de lo lineal y lo circular, y que encuentra en los sueños una extensión de lo cotidiano en tanto lugar epistemológico y vía de regeneración somática y política.

**PALABRAS CLAVE: TEMPORALIDAD; INJURIA QUEER; VANGUARDIA; VIOLENCIA POLÍTICA**

## ABSTRACT

This article examines the legacy of avant-garde as a political-cultural phenomenon, based on a series of artworks by Peruvian artist Javi Vargas, which connect queer injury as an animalization device with different forms of cisheterosexual violence throughout Peruvian history. Drawing on Pablo Oyarzún's notion of history as catastrophe, as well as architect Carlos Milla Villena's archaeoastronomical theses on Andean cosmology and José Miguel Arguedas' literature that Javi Vargas metabolizes in his pieces, this text focuses on the ways in which his artistic work re-signifies the relationship between trauma and temporality, de-centering the modern category of avant-garde and disintegrating its codes to reorganize them from its sexualized borders. This operations glimpses a spiral notion of time that exceeds the opposition of linear and circular time, and that finds in dreams an extension of daily experience understood as an epistemological dimension and a form of somatic and political regeneration.

**KEYWORDS: TEMPORALITY; QUEER INJURY; AVANT-GARDE; POLITICAL VIOLENCE**

## 1. LETANÍAS

**E**n el período que va de 1980 al año 2000, Perú atravesó dos décadas de fuerte violencia producto de la Guerra interna entre el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el Estado Peruano, conflicto que dejó alrededor de setenta mil víctimas.<sup>1</sup> En ese contexto, una nota publicada en junio de 1989 en el semanario *Cambio*, hizo pública la masacre en el bar *Las Gardenias* de la ciudad de Tarapoto perpetrada por el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA) que formaba parte de las agrupaciones de izquierda activas en esos años. La nota deja testimonio sobre la campaña de limpieza social iniciada por el MRTA en un contexto de Estado de Emergencia contra “todo homosexual, drogadicto, ratero, prostituta, y autoridad corrupta que atentara contra una población indefensa” (“MRTA en Tarapoto. Hacen Humo a delincuentes y soplones”, 1989) y da cuenta de las amenazas previas y del juicio sumario al que el grupo subversivo expuso a las víctimas. Años más tarde, la Comisión de Verdad y Reconciliación de Perú señala que los cuerpos correspondían a personas travestis y parroquianos del bar. Como advierte Rachel McCullough, el cadáver travesti fue utilizado en ese cruel acto de exterminio para enviar un mensaje a la comunidad sobre el vacío de poder del Estado que supuestamente afectaba a la región (McCullough, 2010).



Javi Vargas Sotomayor, Nota periodística del diario *Cambio* (1989) intervenida con fotografías, 2013, cortesía del artista.

En el año 2013, el artista Javi Vargas realizó las video-performances *Letanías falladas* (*mostacero waminka/waminka terruka*) y *Letanías doradas* (*devociones de las Chuquichinchay*), que tomaban como punto de partida la masacre del bar Las Gardenias. Ambos videos se suman a la serie de reelaboraciones que Javi Vargas realiza sobre las recuperaciones que diferentes fuerzas políticas hicieron de la figura de Tupac Amaru

<sup>1</sup> Agradezco a Javi Vargas los diálogos sostenidos en febrero y marzo de 2023 que están a la base de la escritura de este texto.

<sup>2</sup> En *Letanías doradas* participaron Rafael Alarcón, Max Lira, Tabris Morrissette, y en *Letanías falladas*, Félix Méndez, Héctor Acuña/Frau Diamanda, Jota Ronceros.

a lo largo del siglo XX, como un ejercicio de deconstrucción de la virilidad revolucionaria, “una virilidad idealizada como noble, sobrehumana y única” (Campuzano, 2008, p. 44). Tupac Amaru II fue un líder mestizo cuzqueño que junto a otros caudillos como Juan Santos Atahualpa o Tupac Katari de Bolivia encabezaron lo largo de la década de 1780 y desde diferentes puntos del Alto Perú, la insurrección andina más importante contra el dominio colonial español. Su figura ha sido retomada sucesivamente como modelo de una virilidad peruana que ha investido los liderazgos masculinos indígenas y mestizos desde la colonia hasta las organizaciones de izquierda contemporáneas.



Javi Vargas Sotomayor, "Letanías doradas" (Devociones de las Chuquichinchay)", Moviestills, 2013, cortesía del artista.

El término letanía en el título de las obras hace referencia a la importancia de su dimensión sonora. En *Letanías falladas*, quienes van cubriendo con plumas el cuerpo de Héctor Acuña (Frau Diamanda) van repitiendo insultos con papeles de diarios arrugados metidos en sus bocas, de modo que la violencia de las palabras y su pronunciación, se van deformando (Vargas, 2023). En *Letanías doradas*, el relato de la nota publicada en el semanario *Cambio* es proferido por las voces de travestis anónimas que lo leen “en un tono susurrante, montándose unas sobre otras hasta producir un sutil caos sonoro que desorganiza el orden y la linealidad del relato” (Vargas, 2014), exponiendo el documento histórico a una escucha enrarecida. *Letanías doradas* y *Letanías falladas* toman la figura de Tupac Amaru, tan idealizada y erotizada por la izquierda guerrillera del MRTA como durante el proceso de reforma agraria iniciado por el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Y hacen de su imagen gráfica un dispositivo sexual, un *glory hole*, una superficie de estimulación erógena, de contacto con el semen y la orina. El procedimiento de la letanía para introducir y alterar desde lo sonoro el texto del semanario *Cambio*, contestan la palabra injuriosa y la masacre realizada en nombre de la revolución, a partir de un coro susurrante y caótico, de una política de los cuerpos y los placeres, como vías para desbaratar somáticamente la violencia cisheteronormativa ahí donde la contrarrespuesta sólo discursiva no haría más que ratificarla (Eribon, 2004). Estas obras movilizan, así, una serie de saberes sobre los modos en que el goce marica y la crueldad se tocan, afilándose y desafilándose entre sí.

Embriagarse y orinar, pero también, embadurnar la piel con mostaza, cubrirla de plumas, dejar caer

los cuerpos y amarrarlos (en alusión a las fotografías que acompañan la nota en el semanario *Cambio*, donde los cadáveres de maricas y travestis aparecen atados y extendidos en el suelo<sup>3</sup>), refieren a lo que sucedió en Las Gardenias. Esos gestos y pequeños actos fueron guiando la interacción entre las personas que participaron en la performance, quienes, a su vez, estaban precariamente travestidas con prendas que funcionaban apenas como indicios de feminidad.

Como hemos señalado en textos previos (Carvajal, 2014), en sus capas más internas *Letanías doradas* y *Letanías falladas* exploran las violencias y convulsiones que la injuria ejerce sobre el cuerpo al fijarlo en una categorización esencialista de lo supuestamente otro y que generalmente es muy difícil de desmontar. Javi Vargas toma la palabra “mostacero”, un insulto que refiere al varón de clase popular que se autopercibe como heterosexual pero practica sexo con otros hombres reclamando para sí el rol activo. En ambos videos, la materialidad de la mostaza, en su referencia tanto al alimento como al excremento y al sexo anal, parece aludir a la vida humana en su dimensión primaria, en un continuum con lo animal. Entre el roce, la caricia y lo cosmético, el acto de adherir mostaza a la piel y cubrirla de plumas envuelve el cuerpo marica en una morfología pajaril. Durante la época colonial, las formas de injuria y castigo público basados en lo animal estaban relacionadas con los tabúes y prohibiciones sexuales (Jurado, 1997). La desnudez, el embadurnamiento con barro o miel y las plumas, se utilizaban para señalar públicamente los cuerpos que se consideran desobedientes —mujeres enajenadas, rufianes o delincuentes— para estigmatizarlos y, en ocasiones, condenarlos al destierro (Ortega, 1998). De esta manera, Javi Vargas trazaba una memoria del castigo público que persistía, anacrónicamente, en la masacre homofóbica que expuso el cuerpo travesti como prueba aleccionadora. Y a la vez, esa historia de castigo se veía desplazada y colocada en otro diagrama de relaciones, en el acto de adherir elementos a la piel como gozo corporal, transformando el sufrimiento en placer en lugar de devolver violencia física. De este modo, las obras de Javi Vargas cifran un saber: que en medio del abatimiento y la mortificación hay un acceso posible al trance de la subjetivación.

El presente texto propone que las obras de Javi Vargas no se pueden concebir de manera aislada, sino que se mueven en constelación; dialogan y se leen unas a otras, componiendo una trama más amplia de imágenes, relatos y conceptos, en los que nos iremos adentrando en los siguientes apartados, para volver al final, una vez más, sobre las *Letanías*.

## 2. VANGUARDIA Y TEMPORALIDAD

En su estudio sobre la revolución Rusa, Susan Buck-Morss (2004) ha abordado la relación heterogénea entre vanguardia y temporalidad al plantear una diferencia entre vanguardia artística (*avant-garde*) y vanguardia política (*vanguard*). Desde su perspectiva, mientras que la vanguardia política es constructiva, programática y se alinea con la aceleración histórica y el progreso, la vanguardia artística estaría ligada al momento de la destrucción, la interrupción y la ruptura y, por lo tanto, al tiempo suspensivo entre lo que ya

---

<sup>3</sup> Como señala Javi Vargas, “En cuanto a las imágenes del diario *Cambio* sobre el acribillamiento de las travestis en el bar Las Gardenias, apenas se puede vislumbrar que los cadáveres están tirados, el acto de atarlos fue también una lectura cruzada que hice con otros registros periodísticos de asesinatos de maricas y travestis donde los cuerpos asesinados y atados son una constante”. Comunicación personal con Javi Vargas, 28 de noviembre de 2023.

no es y lo que aún no tiene forma, para la cual “lo que tenía que venir quedaba como una categoría abierta” (Buck Morss, 2004, p. 66).

A partir de esta distinción propuesta por Buck Morss, podemos pensar que, a lo largo del siglo XX, la figura de una avanzada o vanguardia política que va por delante orientado el camino del resto (el pueblo, la clase trabajadora, el campesinado), buscando inaugurar una nueva escena de la historia dejando atrás una vieja, se ensambló de diferentes maneras a las rupturas a la representación movilizadas por la vanguardia artística desde una temporalidad menos direccionada. Esa ruptura de la representación —que siguiendo las metáforas teatrales de la vanguardia, Willy Thayer (2004) ha nombrado en otro contexto como “llevar la platea al escenario”— busca terminar con la separación entre lo que torna visible y lo que permanece oculto. Lo vanguardista disuelve por un momento la separación instituida por las escenas de la representación tanto política como artística, toma el riesgo de borrar —casi siempre violentamente— las diferencias, el conflicto entre ellas. Sin embargo, en un segundo momento restituye la lógica de la representación, aunque con otro régimen de categorías e instituciones alimentando así la noción de avance temporal.

La vanguardia, entonces, es una de las figuras que nos permite pensar la relación entre historia y representación; nos permite pensar cómo concebimos lo nuevo y el cambio histórico. Respecto a este punto, Pablo Oyarzún (2009) ha señalado que América Latina carece de ese “engendro” moderno que es la filosofía de la historia. Basada en el fundamento geográfico de la historia universal de Hegel, para la filosofía de la historia eurocéntrica el continente americano fue largo tiempo relegado a lo inacabado, a una suerte de historia natural exótica y fabulosa. Oyarzún desplaza la dicotomía entre naturaleza e historia recurriendo a las inestabilidades de la memoria traumática. Aclara que usa la palabra trauma en un sentido que no es clínico ni político, sino para señalar una “herida”, una “vulneración” que muestra aquello del pasado que sigue pasando y por eso mismo no acaba nunca de pertenecer del todo al pasado, porque sigue activo en el presente. Oyarzún propone entonces la figura de la historia como catástrofe, como “historia de la violencia y violencia de la historia”, es decir, el daño que provoca alineamiento de todo devenir a un mismo cauce universal y unidireccional.

A lo largo de este texto, propongo pensar la afinidad entre el planteo de Oyarzún y el modo en que la obra de Javi Vargas exhibe el choque entre tiempo cíclico y tiempo lineal. En ese choque, es posible comprender la figura de la historia como catástrofe que adviene, como veremos, en los intentos de insertar la revolución en un esquema exclusivamente lineal. Pero la obra de Javi Vargas hace algo más, compone constelaciones de imágenes y textos que sacan brillo a los desechos sexuales y nocturnos de la historia. Su trabajo se enreda en los procesos metabólicos de la relación entre representación e historia exponiendo junto a los retornos del trauma, aquellos del goce marica.

### **3. ARQUEOASTRONOMÍAS SEXUALES**

En la obra de Javi Vargas, la investigación artística sobre las huellas de la liminalidad sexo-genérica en el mundo andino es una dimensión decisiva y ha ido acumulando estratos en sus exploraciones visuales de los últimos años. La curiosidad y la lectura histórica a contrapelo que Javi Vargas elabora en sus imágenes, desde una mezcla de perversidad, ternura y humor, tiene una profunda conexión con la cartografía corporal e histórica explorada por Giuseppe Campuzano en ese multifacético proyecto artístico y vital que fue el Museo

Travesti del Perú, interrumpido ante su prematuro fallecimiento en el año 2013. Una conexión que se anuda también en el modo en que ambos descentran y perturban los discursos nacionales/nacionalistas. Es desde ese ecosistema de prácticas maricas que revuelven entre los restos y ruinas sexuales del pasado para exponerlo a nuevas futuridades, que puede entenderse también en la exploración que Javi Vargas comienza a realizar a partir del año 2015 sobre la Chakana Andina. La Chakana, que significa puente o cruce, un dispositivo de la cosmovisión andina que organiza múltiples formas de correspondencia y complementariedad, desde los ciclos de la naturaleza, los solsticios y equinoccios y sus puntos intermedios, hasta diferentes espacialidades y niveles cosmológicos, constituyendo una guía para las formas de reciprocidad y restauración de los equilibrios que permiten la continuidad de la vida. Javi Vargas retoma la lectura arqueoastronómica que realiza el arquitecto peruano Carlos Milla Villena de la Chakana. Me detendré en las tesis de Villena pues entregan claves importantes para comprender el proyecto estético-político de Vargas.

En el año 1979, Villena publicó *Génesis de la Cultura Andina*, un libro donde decodifica el geoglifo de la constelación de la Cruz del Sur ubicado en las Salinas de Chao. Su tesis postula que en el mundo andino pre-incaico existió un sistema geométrico proporcional de medidas cuyo factor de variación era el número "Pi". Los pueblos del Tahuantinsuyo habrían producido una matemática propia a partir de la observación de las estrellas, estableciendo proporciones y haciendo girar diagonales en un juego geométrico con cuadrados y círculos, que contienen una noción espiralada del tiempo que excede la oposición de lo lineal y lo circular. Este patrón de Geometría Sagrada habría encontrado su traducción espacial y material en el símbolo de la Chakana o Cruz Escalonada Andina que aparece como patrón estructural de la arquitectura y la distribución territorial, así como de tejidos, cerámicas y pinturas murales de los pueblos andinos.

Milla Villena plantea que este sistema geométrico proporcional fue descubierto gracias a la creación de espejos de agua o grandes morteros de piedra pulida iridiscente usados como altares estelares para leer el cielo. Distintos pueblos de la era pre-incaica que rendían culto a la Cruz del Sur (la constelación regente de la astronomía austral utilizada para regular el ciclo de las cosechas) utilizaron aquellos altares. En medio de disputas entre astrónomos nocturnos y astrónomos diurnos, la matemática andina desarrollada por los amautas (arquitectos y astrónomos reunidos en la Capaccuna) habría sido más bien nocturna, previa al culto solar imperial que predominó en la época incaica.

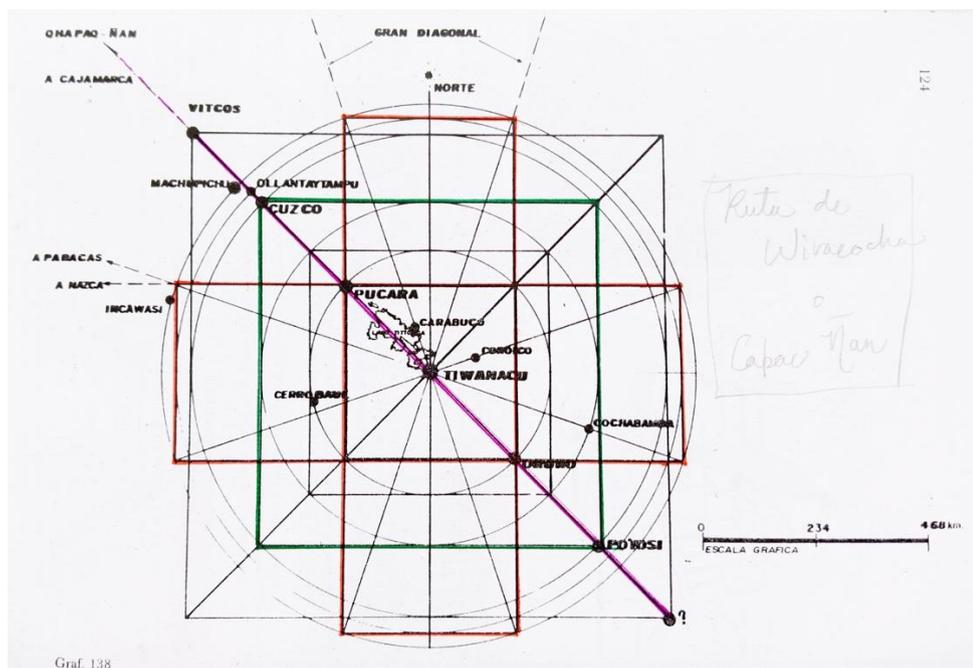


Diagrama en: Carlos Milla Villena, *Génesis de la cultura andina*, Lima, Colegio de Arquitectos del Perú, 1983, p.24.

Como principio compositivo, la Geometría Sagrada cifrada en la Chakana contiene un sistema de lectura espacial y temporal. En la cosmovisión andina (y en el razonamiento de Villena), el espacio (el cuadrado) y el tiempo (el círculo) se eslabonan y dinamizan a partir de “Pacha”<sup>4</sup>. A su vez, “Pacha” tiene una estructura dual: está conformado por la oposición complementaria entre el HURIN Pacha (el mundo de abajo) y el HANAN Pacha (el mundo de arriba). La dinámica entre el espacio y el tiempo tendría una correspondencia en el ordenamiento urbano-arquitectónico andino, donde la idea/forma de lo femenino se expresa con un círculo y la idea/forma de lo masculino con un cuadrado (Peters, 2019). El círculo es una referencia a una temporalidad que se despliega de forma cíclico-concéntrica, siguiendo la forma de una espiral, y el cuadrado es una forma de referir la dimensión material-espacial, la que expresa como una estructura escalonada que alude a los tres mundos: el UCKU (o Hurín) PACHA designa el lugar donde habita todo lo que está bajo tierra, incluidos los muertos y los niños aún no nacidos; el KAY PACHA nombra el mundo terrenal del aquí y ahora, y el HANAN PACHA designa el mundo celestial o supraterrrenal.

La cristianización colonial codificó esta estructura en términos del cielo, el mundo sin divinidades del aquí y ahora, y el infierno. Sin embargo, el proceso no implicó una sustitución totalizante y la cosmovisión andina logró de alguna manera sobrevivir infiltrada en la matriz católico-española. Frente a la linealidad histórica del cristianismo colonial, el mundo andino confronta un tiempo que no es simplemente reiterativo-circular, si no que se mueve como un espiral: “tiempo cíclico de radio siempre creciente y siempre diferente que nos permite conocer el Pasado y planificar el Futuro desconocido” (Milla Villena, 2003, p. 21),<sup>5</sup> pues el

<sup>4</sup> Como señala Allen (2018), “Pacha” es una palabra intraducible, que denota al mismo tiempo un intervalo de tiempo y una extensión espacial y lo puede hacer en cualquier escala. Se trata de una configuración compleja de “materia, actividad y relación moral”, que “puede referirse tanto a todo el cosmos como a un momento experimentado brevemente” (Allen, 2018, p. 592)

<sup>5</sup> Como una forma de complementar la datación con el radioactivo Carbono 14, el método más utilizado para explorar los yacimientos arqueológicos en la década del setenta, Milla Villena desarrolla sus técnicas arqueométrico-astronómicas —una arqueoastronomía basada en gráficos geométricos abstractos y cálculos matemáticos— para datar el mundo precolombino. Desde su perspectiva, “la Historia Andina

futuro traslada elementos seriales recurrentes del espacio-tiempo pasado, pero con variaciones que hacen irrumpir lo aún desconocido. La arqueoastronomía de Milla Villena ensambla así los elementos a la base de la noción temporal andina del pachakuti, que designa un modelo de tiempo radicalmente discontinuo que procede a manera de “saltos cósmicos” que pueden dar lugar tanto a avances como retrocesos, de tal forma que el futuro puede encontrarse en un tiempo anterior. Como señala Estermann, “la idea occidental de ‘progreso’ en el sentido de avance diacrónico o hacia lo mejor, superior y más desarrollo choca fundamentalmente con la concepción cíclica andina de ‘regreso’ (kuty) a un estado más perfecto y ordenado” (Estermann en Peters, 2019).

Hanan y Hurin son términos multivalentes. Hacen referencia al principio de la doble dualidad andina —trazado por un eje vertical y otro horizontal— compuesto por un esquema cuatripartito que se encuentra bajo diversas formas en el sistema religioso, la organización sociopolítica y distintas manifestaciones culturales del mundo andino. Según los antecedentes recogidos por María Rostworowsky, este esquema en “espejo” estaría relacionado con la simetría corporal de órganos pares —piernas, pies, brazos, manos, orejas, ojos, senos y testículos—, mientras que la boca y el ano serían lo alto y lo bajo. En el plano de las estructuras de parentesco, esta cuatripartición se transformará en una oposición de hombres-masculinos y mujeres-masculinas, que se confrontan con hombres-femeninos y mujeres-femeninas. Rostworowsky interroga la matriz binaria-heterosexual del orden sexual andino,<sup>6</sup> dejando abierta la pregunta por la posible existencia de “un concepto indígena de un desorden dentro del orden previsto; un trastorno de las mitades de Hanan y de Hurin, de un caos” (Rostworowski, 2007, p. 35).

Javi Vargas sigue la pista de ese “caos” en el ordenamiento sexo-genérico andino en diferentes figuras precoloniales. Una de ellas es la deidad Chuquichinchay, que aparece ya en el título de *Letanías doradas, devociones de las Chuquichinchay*. Según la mitología de algunos pueblos andinos prehispánicos, Chuquichinchay es una deidad felina relampagueante que devora lentamente la luna y causa los eclipses (Lozano, 1990, p. 230). Este mito puede vincularse, como señala Javi Vargas (2017), con escritos de Arguedas sobre la palabra quechua *illa*, que designa una especie de luz diferente a la luz solar. Una luz menor y nocturna, como la luz tenue y vibrante de los eclipses, del relámpago o el rayo. *Illa* designa también a los monstruos que nacen heridos por esa irradiación lumínica<sup>7</sup>. Y esos monstruos, que pueden “causar el bien o el mal”, designan una zona porosa entre vida y muerte. De ahí que “al tocar un *illa*, morir o alcanzar la resurrección, es posible” (José Miguel Arguedas, 2011, p. 396).

El cronista Juan de Santacruz Pachacuti señala que el nacimiento del Amaro Topo Inca (Amurotopoyunca) habría sido custodiado por la deidad felina amazónica Chuquichinchay, “cuya guarda da á los ermafroditas, yndios de dos naturas” (Santacruz Pachacuti, 1950, p. 242). Como anota Horswell,

---

y su interpretación dependía de esta función astronómica” (Milla Villena, 1983, p. 123).

<sup>6</sup> La autora señala, por ejemplo: “La dualidad masculina contiene en sí una cierta ambigüedad sexual pues reproduce las características de la pareja conyugal. Según el consenso de los cronistas, los incas eran enemigos de la homosexualidad, pero en otros lugares es posible que fuese un acto ritual”. (Rostworowski, 2007, p. 22).

<sup>7</sup> Como señala Arguedas, “Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también illa una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los illas, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un illa, y morir o alcanzar la resurrección, es posible” (2013, p. 93).

comentando el texto del cronista del siglo XVII: “la muerte de un Inca y el nacimiento de una nueva generación, y su conexión con el culto a la estrella de la jungla [Chuquichinchay], es otro sustento de la relación entre la liminalidad de género, el andesuyo y lo sobrenatural” (Horswell, 2013, p. 238). Siguiendo estas coordenadas, en la especulación cosmogónica que Javi Vargas moviliza en su obra, Chuquichinchay abre un espacio para aquellas entidades sexualmente ambivalentes que pueden transicionar entre diferentes entidades durante las prácticas rituales relacionadas con el nacimiento y la muerte.

A continuación, veremos el modo en que tanto la Chakana andina como la constelación de Chuquichinchay son recodificadas y reaparecen insistentemente y de múltiples formas, en diferentes obras de Javi Vargas.

#### 4. LÍNEAS DE VIDA

En el año 2015, Javi Vargas realiza junto al activista Max Lira (también conocido como Primakabra) una fotoperformance que lleva por título *Para sembrar el mar de luces moribundas*, una cita al poeta peruano, homosexual y surrealista César Moro. La fotografía muestra dos cuerpos semienterrados y cubiertos de plumas que mantienen los ojos cerrados, sostienen un corazón atravesado por tres jeringas sobre el pecho y, en un gesto delicado, se toman de la mano. Tal vez, el detalle de la muñeca quebrada, la retórica amorosa de la mano ofrecida y recibida sea la señal más explícita entre las claves maricas que cifra esta imagen. Hay en ella una referencia a una fotografía de los años treinta que muestra a César Moro con el cuerpo enterrado en la playa Ancón de Lima; su cabeza de perfil parece flotar sobre la arena cubierta de un turbante blanco, junto a un cactus y una botella vacía. Citando esa imagen de Moro, pero también *Las dos Fridas* de Frida Kahlo, Javi Vargas retoma líneas adyacentes y minoritarias del surrealismo trazadas por artistas mujeres y homosexuales no europeos. Pero a su vez invoca códigos visuales más antiguos: sobreimprime el diseño geométrico-astroológico de la Chakana andina en los cuerpos fotografiados, señalizando el Hanan y el Hurín, y a su vez atravesada por la constelación del felino Chuquichinchay, que conecta los corazones de las dos figuras como una diagonal resplandeciente.



Javi Vargas Sotomayor, "Para sembrar el mar de luces moribundas (Constelación Chuquichinchay)", Fotografía y montaje digital, 2015, cortesía del artista.

Al citar a *Las dos Fridas*, *Para sembrar el mar de luces moribundas* traza una conexión tanto con la versión de Frida Kahlo de 1939 y la del dúo chileno Yeguas del Apocalipsis de 1989<sup>8</sup>, como con la que en 2013 realizan Giuseppe Campuzano y Germain Machuca. Quisiera detenerme brevemente en esta última, por lo significativa que se vuelve para comprender el modo en que las obras de Javi Vargas y Giuseppe Campuzano se ensamblan en su forma de recoger las huellas de lo que contemporáneamente nombramos bajo términos como lo liminal, lo doble, o lo andrógino-hermafrodita-travesti. Es decir, para recoger huellas de existencias que tienen el poder de peregrinar y hacer de puente entre los sexos opuestos desbordándolos. Y a la vez, para dar cuenta de su eclipsamiento y constante exposición a formas de exclusión en diferentes periodos históricos.

*Las dos Fridas - Sangre/Semen - Línea de vida* (2013) tuvo lugar en la sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores, donde se estaba exhibiendo el Museo Travesti del Perú. Fue la última performance de Giuseppe Campuzano, quien se presentó ya muy debilitado de salud, con cuello ortopédico en una silla de ruedas junto a Germain Machuca. Ambos tenían rasurado el cabello, la mitad del rostro maquillado, un arnés de cuero en el torso con un corazón en el centro atravesado por un cuchillo y largas faldas coloniales. Estaban además conectados por una sonda (que luego fue cortada entre ambos durante la performance). La acción resalta la relación entre permeabilidad corporal y discapacidad, entre enfermedad e interdependencia. La figura de la "línea de vida" dibujada en la sala de exposición, estaba también inscrita en los cuerpos, adquiriendo una dimensión temporal, gráfica y corporal a la vez. Como línea histórica, impresa en el muro, trazaba una trayectoria de la comunidad trans/travesti en el territorio peruano que Giuseppe extendió hacia los tiempos precolombinos, contribuyendo a la restitución de su lugar social, permanentemente socavado y sumergido. A su vez, como trazo epidérmico, la línea divide los rostros y cinturas de Campuzano y Machuca.

<sup>8</sup> Me refiero a la fotoperformance *Las dos Fridas*, que Francisco Casa y Pedro Lemebel realizaron en el año 1989 en Chile. Ver: <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas/>

Es posible conectar la figura de la línea con dos conceptos quechuas retomados por Giuseppe, que le permitieron comprender y releer la relación de opuestos complementarios de la cosmovisión andina: un término ligado a la práctica textil, *chhullu*, “el elemento sin par entre pares”(Campuzano, 2009, p. 81). Si *chhullu* nombra lo “sin par” que arbitra la relación entre los elementos pares, la palabra *tinkuy*, designa el encuentro entre ellos. Retomando ambos términos, Giuseppe leyó esa línea sin par que divide la estructura dual y simétrica de los tejidos andinos, como una clave de lo andrógino, otorgándole una función dinamizadora, “como ese elemento que se ubica entre los pares abarcándolos y excediéndolos simultáneamente para así producir la cultura” (Campuzano, 2009, p. 82).



Diseño simétrico de textil andino donde es posible apreciar el *chhullu* o franja sin par que, en este caso, destaca por su diseño con figuras espiraladas.

Las líneas de vida atravesando los rostros (dividiendo el perfil maquillado-feminizado y el perfil desmaquillado-masculinizado) y las cinturas (el torso desnudo, las partes bajas del cuerpo cubierto por faldas) subrayan ese elemento sin par, presente en los textiles andinos, que contiene una potencia dinamizadora que excede los pares y permite la variación de los patrones figurativos. Líneas que prometen la movilidad de los bordes y contornos, perturbando las nociones fijas de lo femenino y lo masculino, pero también, la relación entre vitalidad y deterioro, entre finitud y sobrevida.



Giuseppe Campuzano y Germain Machuca. *Las dos Fridas - Sangre/Semen - Línea de vida*, Fotografía, 2013. Cortesía de Germain Machuca.

Volvamos ahora a *Para sembrar el mar de luces moribundas*, significativa en sí misma pero clave también, como veremos, para una relectura de *Letanías falladas/doradas*. La pieza de Javi Vargas y Max Lira mantiene como punto de contacto con *Las dos Fridas* de Campuzano y Machuca el señalamiento de la huella médica sobre los cuerpos fuera de la norma, en la venda-turbante que cubre las cabezas y en las jeringas enterradas en los corazones. Tal vez, porque para algunos cuerpos la enfermedad, la reducción del tiempo de vida es la cara bifronte del castigo aleccionador y la masacre. En las plumas resplandece el signo contemporáneo del adorno y afeminamiento de locas y travestis que envuelven sus cuerpos en una morfología

pajaril, pero recuperan también, como en *Letanías falladas* y *Letanías doradas*, la memoria de antiguas prácticas de castigo. Tal vez, uno de los rasgos distintivos de estas dos Fridas es que los cuerpos permanecen a la intemperie, implantados en la tierra, como durmientes que han caído en el territorio del sueño, desistiendo de la consciencia diurna. En lugar de la mirada, el punto de atención de sus cuerpos parece estar en el oído. Poniendo en juego un saber que permanece en contacto con lo subconsciente y lo enterrado, las dos Fridas de *Para Sembrar un mar de luces moribundas* cierran los ojos y apoyan su oído en la arena para escuchar el subsuelo, los sonidos del acoplamiento y regeneración de un suelo movedizo, árido y poblado de residuos.

Como sugieren las líneas topográficas sobreimpresas en la fotografía, esta obra parece trazar un mapa del territorio para identificar las dinámicas de suelo y de sedimentación propias de la economía de la violencia (Villalobos-Ruminott, p. 2016). En efecto, la imagen remueve y atraviesa el archivo necropolítico de la región. Hace regresar las imágenes de las fosas clandestinas de la guerra interna en el Perú y al desaparecido por el Terrorismo de Estado<sup>9</sup>. Evocan también, corporalidades arrastradas por el huaico, por la ferocidad de la tierra despertándose ante la asfixia de la extracción. Y vuelve a resignificarse años después de haberla realizado al reflejar, como en una imagen onírica de ese sueño en que los dos personajes están sumidos, una escena de crueldad policial que Javi Vargas escucha de una amiga travesti que le cuenta cómo luego de ser detenidas en una razzia a fines de la década de los noventa, ella y su grupo de amigas trans fueron llevadas a un descampado fuera de Lima, donde fueron vejadas, enterradas en la tierra hasta el cuello y abandonadas a su suerte<sup>10</sup>. Vemos así, desde el futuro retroactivo de esa historia brutal, como estos dos cuerpos semienterrados y cubiertos de plumas recogen los códigos de un doble castigo: enterramiento y emplumación. Estas dos Fridas recuerdan así que la estigmatización, patologización y condena que pesa sobre los modos desobedientes de vivir el género y la sexualidad no son un destino superado, si no formas de daño que retornan y se aglomeran en los estratos geológicos y temporales que carga nuestro presente

Pero las historias sobre el contacto entre cuerpo, sexualidades disidentes y la tierra aluvial-residual que conviven en *Para sembrar un mar de luces moribundas*, no hacen “solo” referencia a las formas de dar la muerte, sino también a las fuerzas de lo vivo y como anuncia su título, a un movimiento fertilizante, a un compostaje o regeneración. Antes que un énfasis bio o necropolítico parece tratarse de la continuidad entre ambos planos, de la imposibilidad de una escisión estable o no contaminada, entre vida y muerte.

*Para sembrar el mar de luces moribundas* retoma la atención sobre los bordes y fronteras del ordenamiento Hanan/Hurin, re-trazado en el eje vertical y horizontal que compone la disposición de los cuerpos, de un modo que perturba la exclusividad de lo humano por la forma en que conecta la piel, las plumas y la arena. El corte en la cintura marca la división entre las extremidades inferiores hundidas bajo tierra y los torsos desnudos-emplumados de la parte superior conectados por el corazón a una sonda y a constelaciones estelares. La horizontalidad está trazada a su vez por la relación especular entre los dos durmientes. Rostworowski (2007) dice que en el mundo Andino “cada divinidad poseía su doble” (Rostworowski, 2007, p. 21). Retomando esta consigna, es posible pensar que lo que estas dos Fridas miran en sueños, en su visión girada hacia adentro y hacia abajo, es la supervivencia de la luz estelar de las divinidades andinas camuflada

---

<sup>9</sup> En el período de guerra interna que atravesó Perú, el poder de dar muerte no se anudó al secreto y el ocultamiento —como sí sucedió en las dictaduras militares de Chile o Argentina—, sino que estuvo permanentemente expuesto por la maquinaria mediática (Lopez 2013).

<sup>10</sup> Este valioso testimonio, fue brindado por Lalyz Mendoza a Eliza Fuenzalida y Javi Vargas, en el marco de una serie de entrevistas realizadas durante el año 2021 (Fuenzalida y Vargas, s. f.).

en la injuria animal que desde el orden colonial se inscribe en los cuerpos sexo-disidentes, como ya sugería desde su título *Letanías doradas (devociones de las Chuquichinchay)*. Si es posible encontrar una arqueoastronomía sexual en las obras de Javi Vargas, es por el modo en que enfocan y desenfocan la injuria animalizante inscrita en el cuerpo homosexual como el doble opaco, terrenal, de las constelaciones animales andinas; como su raíz corporal y sexual.

## 5. SUEÑOS SÍSMICOS

El enigma del sueño en *Para sembrar un mar de luces moribundas* nos permite volver al comienzo, al modo en que *Letanías falladas* y *Letanías doradas* contestan la palabra injuriosa y la masacre a travestis realizada en nombre de la revolución. En el cruce entre estas obras hay una clave que revela un diálogo secreto con un relato recogido de la tradición oral por José María Arguedas y que lleva por título *El sueño del pongo*. Propongo pensar la huella de este relato en las obras de Javi Vargas como una forma de sedición onírica<sup>11</sup>. Me adentraré en ese relato para volver a enfocar la cuestión del castigo y la pregunta por la justicia en las *Letanías*.

*El sueño del pongo* tiene lugar en la hacienda, el punto nodal de las contradicciones sociales del mundo andino desde la colonia hasta la segunda mitad del siglo XX. Los principales personajes del relato, el patrón y el pongo<sup>12</sup>, no tienen nombre propio, sino que son presentados genéricamente, en términos de los roles sociales, raciales y económicos contrapuestos que estructuraron por siglos el mundo andino.

En el orden patriarcal de la hacienda narrado por Arguedas, la “humanidad” del pongo es una y otra vez invalidada. Despreciado frente a los demás sirvientes, el pongo es insultado y castigado físicamente por el patrón. Se le asignan las tareas codificadas como “femeninas” y, aparentemente privado de habla, ejecuta silenciosamente órdenes que lo animalizan al hacerlo posar como perro y vizcacha. En la casa patronal envuelta en los códigos de la religiosidad católica, mientras el resto de los sirvientes reza, el pongo sostiene su silencio.

Ante una humanidad puesta en vilo, el uso de la palabra y la voz se vuelven clave como punto de giro del relato. El pongo rompe su mutismo diciendo que ha tenido un sueño. Ha soñado que él y el patrón morían juntos. Despierta así la curiosidad del hacendado y organiza la atención a su alrededor. La voz del patrón, la oración católica del Ave María, son sustituidas en el espacio sonoro de la hacienda por la narración del pongo, que se constituye como narrador y coloca al patrón en el lugar del narrado. Desorganiza de esa forma las

---

<sup>11</sup> Lo onírico, especialmente si atendemos a la referencia que Javi Vargas hace a César Moro, podría ligarse a la tradición vanguardista surrealista, especialmente en la línea de lo que Walter Benjamin llamó iluminaciones profanas, formas de inspiración materialista-antropológicas que de alguna forma buscaban deshacer la dicotomía entre racionalidad e irracionalidad. Desde su perspectiva, el papel del surrealismo en la revolución era recuperar, desde un lugar diferente, la relación entre el hombre antiguo y el cosmos. Era, como advierte Lowy, una suerte de “desvío a través del pasado hacia un porvenir nuevo que integre las conquistas de la modernidad” (Löwy, 2007, p. 82). Sin embargo, creo que la asociación con el surrealismo es compleja, sobre todo si traemos a la discusión el indigenismo de Arguedas, que no adhiere a dicha tradición. Por otra parte, la relación colonial del surrealismo con las tradiciones e imaginarios no-europeos traza una amalgama compleja con el fantasma exotizante de lo real maravilloso que históricamente se ha sobreimpuesto a la cultura latinoamericana.

<sup>12</sup> El pongo ocupaba una de las posiciones más abyectas del sistema hacendal. A cambio de poder cultivar parcelas de tierra para su subsistencia, la población indígena que vivía en la hacienda debía prestar servicios no remunerados en la casa patronal por 30 días al año: tareas de limpieza y vigilancia que abarcaban el día y la noche. Se trataba del rango más bajo de servidumbre ejercido por un varón: el pongo. Una condición de cuasi esclavitud, en la que los hombres pertenecientes al hacendado eran tan propiedad de él como la tierra y el ganado.

posiciones de dominio y subalternidad, de habla y escucha. Tal vez, el silencio del pongo, más que un signo de sometimiento, era en realidad una insobornable forma de fidelidad a los cultos y deidades indígenas que un día le conceden un sueño revelador. O, tal vez, ha inventado el relato de su sueño como venganza. Como quiera que sea, el hecho es que Arguedas parece decirnos que el pongo extrae de ese acto de narrar un poder. Como señala Noriega, en el mundo andino el sueño era una revelación y un instrumento para leer la realidad: “el futuro se integra al presente de la vida andina a través del sueño” (Noriega, 1989, p. 94). Ante la idea de un mundo colonial de la hacienda que se impone como un orden relacional definitivo, inamovible, el espacio onírico puede introducir una apertura a otro horizonte de futuro.

El sueño cuenta la escena de un juicio final. El pongo y su patrón comparecen desnudos ante San Francisco. Luego de mirarlos detenidamente, el santo llama al ángel más bello del cielo, que se presenta con una copa de oro y unta el cuerpo del patrón con miel. A continuación, San Francisco convoca al ángel más demacrado, quien se aproxima al pongo y unta descuidadamente su cuerpo de excrementos que extrae de un tarro de nafta. Luego de observar detenidamente por segunda vez a los dos cuerpos, ahora embadurnados, San Francisco los condena a lamerse el uno al otro “despacio, por mucho tiempo” (José María Arguedas, 1983, p. 257). El relato finaliza con el rejuvenecimiento del viejo ángel, cuyas alas “recuperaron su color negro, su gran fuerza” (257).

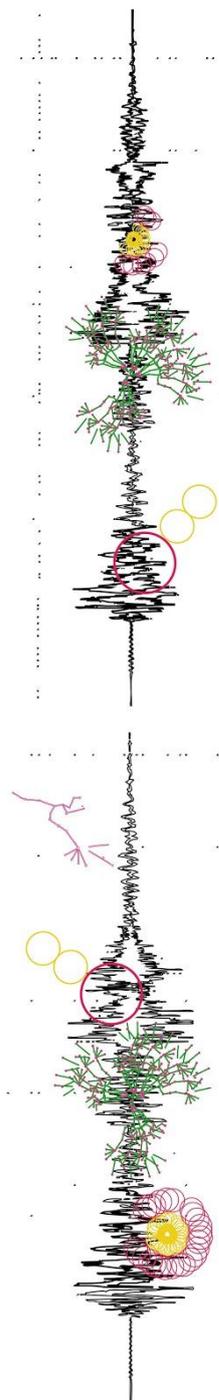
En un texto publicado a fines de la década de los ochenta, Julio Noriega (1989) aborda este relato desde tres “móviles” de la liberación indígena que permitirían ligarlo al pensamiento utópico andino en lugar de a los tropos occidentales de la justicia social, propios del cristianismo o el socialismo. Retomando el valor subversivo y revelador de lo onírico en el mundo andino, Noriega enfatiza cómo el sueño le otorga al pongo el poder de hablar. Recalca también los usos estratégicos del sincretismo religioso como resistencia soterrada de la cosmovisión andina, y señala que la escena del juicio no podía ser leída de manera literal ni exclusiva desde la matriz católica, sino como renovación de Hanan (el mundo de arriba) escenificada por el rejuvenecimiento del ángel viejo al final del relato. Junto a las develaciones del sueño, Noriega sitúa el mito del Inkari<sup>13</sup> y al taki onqoy (literalmente, “la enfermedad del canto”), el movimiento indígena de rebelión devocional anti-hispanista de fines del siglo XVI que intentó reunir fuerzas para expulsar a los conquistadores<sup>14</sup>. Específicamente en relación con este último, Noriega lee el embadurnamiento de los cuerpos en *El sueño del pongo* como una cita de la práctica de pintarse el cuerpo implicadas en los cultos a las wakas sostenido por el taki onqoy. Sin embargo, Noriega pasa por alto los componentes sexo-políticos del relato de Arguedas sugeridos desde lecturas más contemporáneas. Por ejemplo, Franco (2006) enfatiza la materialidad del cuerpo en la transmutación de los roles de poder, explicitando el componente homoerótico y metabólico del acto de lamerse mutuamente, reenmarcando así el relato desde la sexualización/racialización del espacio y las dinámicas de poder de la hacienda.

---

<sup>13</sup> El mito del Inkari habla del retorno del Inca convertido en Rey y toma como base la imagen de las partes del cuerpo del Inca desmembrado, cuyos restos están buscando integrarse bajo tierra.

<sup>14</sup> El taki onqoy fue un “movimiento conspirativo nativista” liderado por hechiceros andinos que promovieron el culto ritual a las huacas, “que para ellos no estaban localizadas solamente dentro de las rocas, los manantiales y los lagos [...] sino que se encarnaban en los indios durante sus danzas extáticas” (Mujica Pinilla, 2016, p. 44). A diferencia de la elite indígena cuzqueña, inclinada a la estrategia de la integración con el catolicismo y la corona, el taki onqoy asumió un decidido rasgo anti-hispanista. El taki onqoy era también un ritual donde las comunidades andinas podían compartir el dolor, reforzar los lazos y hacer ofrendas para la renovación del mundo (Pachacuti), en respuesta a las carencias y tormentos impuestos por el orden colonial.

*El sueño del pongo* es una de las contraseñas de *Letanías doradas* y *Letanías falladas*. Estas obras producen un juego de refracciones que entrecruza las figuraciones de la justicia onírica / supramundana que moviliza el relato de Arguedas, con el espectro de las penas de vergüenza pública que retornan en el acto de embadurnar el cuerpo con mostaza pero también, con el ajusticiamiento que la guerrilla impone a los cuerpos travestis en la masacre de Las Gardenias. Considero que es relevante señalar que Javi Vargas concibió estas obras en el *Espacio de creación y experimentación* dinamizado por Sergio Zevallos, quien propuso trabajar con el cuento de Arguedas. *El sueño del pongo* parece haberse incrustado de ahí en más en la poética de Javi como huella encriptada de una sedición onírica que subvierte formas de sujeción económica, de clase y sexo-racial; huella latente en *Para sembrar el mar de luces moribundas* y en otras obras posteriores. Obras que tuercen las imágenes del castigo y la condena hacia formas de reparación sexualizadas, que se exponen al riesgo (y a la falla) de una justicia erótica y anticolonial que excede la lógica de la moral eclesial y del cálculo repositivo. Un tipo de justicia que encuentra una de sus raíces en el sueño arguediano, donde se preserva, como potencialidad futura, una lectura sexual y metabólica del pachakuti andino, que desborda los marcos antropocéntricos y cisheteropatriarcales.



Javi Vargas Sotomayor, "Terremoto y sodomía", *Plano*, 2015, cortesía del artista.

Y en efecto, en obras posteriores, Javi Vargas lleva estas tensiones a un ámbito más que humano. Como señala Noriega, para el mundo andino “los móviles de transformación no dependen del hombre a la manera occidental, sino de fuerzas a veces naturales y otras, divinas” (Noriega, 1989, p. 96). Como sugieren las dos Fridas durmientes plantadas en la arena, en la obra de Javi Vargas soñar puede ser la forma en que algunos seres se constituyen (para usar una imagen de Ailton Krenak (2023)), en un terminal nervioso de eso que llamamos naturaleza. Desde esta clave puede leerse en serie *Para sembrar el mar de luces moribundas* con otras dos obras *Terremoto y Sodomía* y *Epidemia Huayco*, que establecen una conexión entre los

movimientos a oscuras de la tierra, las prácticas sexo-disidentes y el magnetismo de las geometrías cosmológicas y las figuraciones estelares de deidades animales andinas.



Javi Vargas Sotomayor, "Huayco epidemia" (Constelación Chuquichinchay), Fotografía y montaje digital, 2017, cortesía del artista.

*Terremoto y sodomía* (2015) es un sismograma intervenido con espiro-gramas en base a la estructura Hurín/Hanan y la constelación felina Chuquichinchay. En su bello texto, *El Eclipse Felino* (2017), Javi Vargas recoge un episodio consignado en un documento colonial de 1687, que registra una asociación entre terremoto y pecado nefando, una huella del caos. El sermón del sacerdote franciscano Luis Galindo de San Román en la catedral de Lima recuerda el sismo de grandes dimensiones que destruyó buena parte de la ciudad en 1655, codificándolo como manifestación de la ira y el castigo divinos. El discurso moral-aleccionador de la prédica atribuía a los cuerpos sodomitas y sus prácticas licenciosas la causa del terremoto<sup>15</sup>. Javi Vargas reescribe esta historia como un código abstracto y vibracional. Sobreimprime el registro del movimiento de los suelos a la figuración espiralada de las esferas que sintetizan la estructura Hanan/Hurin, produciendo así un contacto entre el movimiento telúrico que emerge desde las placas tectónicas y la constelación de Chuquichinchay replicada y girando sobre sí misma como un espectro de frecuencias. En un gesto que conjuga el humor, el exceso y la ironía, Javi Vargas retoma y recodifica el discurso clerical desde su propia especulación cosmológica, conectando los diagramas sismográficos, los cuerpos astrales en el cielo y las prácticas sodomíticas reescribiendo ese episodio como la huella de una astro-sismología sexual. La serie fotográfica

<sup>15</sup> "Luis Galindo de San Román predico ante una abarrotada catedral que Dios estaba muy enojado por las culpas de los limeños, principalmente lo que le tiene más aireado es el pecado nefando que, que sexo con sexo, mujeres con mujeres y hombres con hombres [...] Dios nos libre de semejante culpa, que con razón esta en su majestad airado y nos de su gracia para no ofenderle más. Este terremoto destruyó gran parte de la ciudad [...] la fuente de este colosal daño radica en el cuerpo licencioso (aquel que goza del sexo, que viola los mandatos del coito". Citado de *La mirada de los gallinazos* de Marcel Velásquez Castro (2013), en Javi Vargas, "Telúricas subterráneas", Javi Vargas Sotomayor (blog), accedido 12 de mayo de 2023, <https://javivargas.blogspot.com/2017/04/arqueo-astronomia.html>.

*Huayco Epidemia* se vincula a la anterior, al hacer aparecer “el cuerpo sexual disidente emplumado y precarizado” y permanentemente expuesto a ser marcado como foco contagioso-contaminante, a causa de la ligadura histórico-colonial entre promiscuidad, enfermedad y mancha moral. La obra fue realizada en 2017 cuando la crisis climática produjo una serie de terremotos y aludes por causa de la Corriente del Niño. En ese momento, volvieron a activarse discursos de aleccionamiento moral en la voz de autoridades municipales, que atribuían los “desastres naturales” a un castigo de dios por causa de comportamientos sexuales “desviados”<sup>16</sup>.

En el tránsito de *Letanías falladas/Letanías doradas* a *Sembrar un mar de Luces moribundas*, Javi intensifica las operaciones de descentramiento de lo humano alterando promiscuamente los roces y escalas espacio-temporales de sus operaciones (que se conectan en clave queer con la forma multidimensional de articular espacio-tiempo en la Chakana el concepto de pacha). Si en *Letanías falladas/Letanías doradas* Javi Vargas re-localiza la homofobia de la izquierda concentrada en la masacre de Las Gardenias como el retorno de una larga tradición de castigo sobre el cuerpo codificado como monstruoso y las prácticas sexuales no normativas, que se reiteran desde el período colonial, en *Para sembrar el mar de Luces moribundas*, Javi comienza a extender la pregunta por las formas de daño a la tierra y su capacidad de reacción y respuesta ante las consecuencias del Capitaloceno. Así, en su obra, la crítica sexo-ecológica no está separada de una crítica queer anticolonial cargada de ironía, que tiene una de sus matrices en *El sueño del pongo*, un ensamblaje que va a encontrar sus articulaciones más arriesgadas y paródicas, en los retablos-chacanas más recientes como *Taqi Onkoy*, *Chuquichinchay* y *el Antropoceno sexual* (2022)<sup>17</sup>. Se trata de una perspectiva que, de alguna manera, incita a la vanguardia a una consideración de los estratos temporales de la violencia y del cambio histórico desde una perspectiva de más largo plazo, que permita exhibir como las formas de daño y acumulación económica están entrelazadas y marcan un tiempo multidireccional que desafía, tanto con sus retornos como con sus irreversibilidades, a la linealidad del progreso capitalista.

---

<sup>16</sup> Como se puede apreciar en la cita recogida por Javi Vargas: Ricardo Medina, regidor de la Municipalidad Provincial de Arequipa, considera que Dios está castigando al Perú con desastres naturales, debido a que el Gobierno quiere incluir la “ideología de género” en los colegios. “Si el Gobierno hubiera dado su mano a torcer, Dios no hubiera castigado tanto a nuestro país [...]. Estoy convencido, porque en Chile se aprobó el matrimonio gay y tuvo un terremoto”, manifestó. [...] El Fenómeno El Niño viene causando estragos en 11 regiones del Perú. Estas son sus duras cifras: al menos 75 muertos, 263 heridos y 20 desaparecidos, según el primer ministro Fernando Zavala (Vargas 2017).

<sup>17</sup> Para un abordaje de las Chakanas, ver: Carvajal, Fernanda. “Plumas resplandecientes”, en: *Estéticas transfeministas de América Latina Siglo XXI* (en prensa).



Javi Vargas Sotomayor, "Chakana Taqui Onkoy. Chuquichinchay y el Antropoceno sexual", Dibujo sobre retablo, 2022, cortesía del artista.

\*\*\*

Este artículo nació de una invitación a pensar sobre las vanguardias en América Latina. Aunque estas páginas posiblemente no están a la altura de ese llamado, toman como punto de partida la pregunta por la relación entre vanguardia, temporalidad e historia para pensar la relación entre el trauma, el tiempo histórico y los modos de regeneración —en el sentido en que se regenera el tejido herido de la piel— que movilizan las obras de Javi Vargas.

Como veíamos al comienzo, la noción de historia como catástrofe, propuesta por Oyarzún, presupone una dimensión traumática del acontecimiento que lo abre al retorno y la repetición, socavando su fijación como evento único-exclusivo-separado-acotado. El trauma astilla el tiempo tajante de la ruptura ya sea en frecuencias temporales impredecibles y sinuosas o más latentes y esquivas. Al trabajar obsesivamente sobre la figura de Tupac Amaru como cifra histórica del vínculo entre revolución y retorno de lo reprimido, Javi Vargas exhibe las formas en que un viejo paradigma se nos presenta como nuevo: como algo que parece nunca antes visto, pero que ya estaba y venía de muy lejos, volviendo evidentes el sesgo colonial y cisheterocentrado de las "máquinas historiadoras" y las ficciones que ellas operan en la construcción de los relatos históricos.

Javi Vargas recurre a la cosmogonía andina para señalar el choque traumático entre linealidad y circularidad del tiempo, y en esa operación, expone el trauma al roce con las invenciones imprevistas del placer y el humor marica como tejidos regenerativos. Una regeneración donde la función reparadora del sueño y el reposo, de los sueños y de una imaginación delirante y corrosiva, pero también de los movimientos sísmicos que traen consigo aludes y terremotos, son modelados como esferas de un goce indomable, que insisten en que la herida vuelva, que retorne creativamente una y otra vez, hasta su recomposición (siempre incompleta). Así, a través de sus movimientos deconstructivos y regenerativos, la obra de Javi Vargas permite divisar otras nociones de justicia erótica y ofrece otras modalidades espacio-temporales en las que las monstruosidades sexuales puedan enredarse y acontecer, estar y permanecer.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, C. J. (2018). "El animismo en Los Andes". En M. Muñoz e I. Combès (Eds.). *Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de Los Andes y sus tierras Bajas* (pp. 589-604). Editorial Kipus.
- Arguedas, J. M. (1983). "El sueño del pongo". En *Obras completas* (pp. 249-57). Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2011). *Los ríos profundos*. Estruendo mudo.
- Arriagada Peters, L. (2019). "Avatares de la forma en el espacio-tiempo Pacha". *Tópicos del seminario*, (42), 165-204.
- Buck Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Antonio Machado Libros.
- Cambio* (1989). "MRTA en Tarapoto. Hacen Humo a delincuentes y soplonos", 8 de junio de 1989.
- Campuzano, G. (2008). *Museo Travesti del Perú*. Giuseppe Campuzano.
- Campuzano, G. (2009). "Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú". *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, 3(04). <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2297>.
- Carvajal, F. (2014). "Políticas de la infección". *Errata*, (12), 46-69.
- Eribon, D. (2004). *Una Moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Genet*. Anagrama.
- Franco, S. (2006). "Entre la abyección y el deseo: para una relectura de El sueño del pongo". En *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (pp. 311-29). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Fuenzalida, E. y Vargas, J. (s. f.). "El futuro era tu cuerpo. Memorias de duelo y cuidados en las comunidades trans y travestis en la década de los noventa de Perú". *Audio podcast. El futuro era tu cuerpo*. Accedido 21 de mayo de 2023. <https://radio.museoreinasofia.es/futuro-era-tu-cuerpo>.
- Horswell, M. J. (2013). *La decolonización del «sodomita» en los andes coloniales*. Ediciones Abya-Yala.
- Jurado, J. C. (1997). "Metaforas y simbolismos zoológicos. Consideraciones sobre los sentimientos respecto a la naturaleza en Antioquía en los siglos XVIII y XIX". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 34(46), 3-27.

- Krenak, A. (2023). *La vida no es útil*. Eterna Cadencia.
- Lopez, M. (2013). "Fosa Común". En Red Conceptualismos del sur (Ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 116-26). Museo Centro de Arte Reina Sofía.
- Löwy, M. (2007). "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario". *Acta Poética*, 28(1-2). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2007.1-2.222>.
- Lozano, A. (1990). *Quito ciudad milenaria. Forma y símbolo*. Ediciones Abya-Yala.
- McCullough, R. (2010). "Subversiones performativas y agencia subalterna: violencia homofóbica y resistencia queer durante el conflicto armado". Presentación. Lima. Seminario Memoria, subalternidad y los testimonios de la CVR.
- Milla Villena, C. (1983). *Génesis de la cultura andina*. Colegio de Arquitectos del Perú.
- Milla Villena, C. (2003). *Ayni. Semiótica andina de los espacios sagrados*. Asociación Cultural Amaru Wayra.
- Mujica Pinilla, R. (2016). "El taki onqoy: la previvencia de un modelo andino de resistencia cultural". En *La imagen transgredida. Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica* (pp. 37-52). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Noriega, J. (1989). "El sueño del pongo: una forma de liberación utópica". *Imprévue*, (2), 91-103.
- Ortega, P. (1998). "La pena de vergüenza pública (siglos XVI-XVIII). Teoría legal castellana y practica judicial gallega". *ADPCP*, 51(1-3), 153-204.
- Oyarzún, P. (2009). "La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (17), 47-59.
- Rostworowski, M. (2007). *Estructuras Andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Santacruz Pachacuti, J. (1950). "Relación de antigüedades de este Reyno del Pirú". En *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas* (pp. 207-86). Editorial Guaranía.
- Thayer, W. (2004). "Crítica, nihilismo e interrupción. La Avanzada después de Márgenes e Institución." *Pensamiento de los Confines*.
- Vargas, J. (2017). "Eclipse Felino". *Revista de la Unidad de Investigación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú*, 2(3), 58-65.
- Vargas, J. (2023). "Texto", 28 de noviembre de 2023.
- Villalobos-Ruminott, S. (2016). *Heterografías de la violencia. Historia Nihilismo Destrucción*. La Cebra.

## **SOBRE LA AUTORA**

**Fernanda Carvajal**

fercarvajal21@gmail.com

Fernanda Carvajal vive y trabaja entre Santiago de Chile y Buenos Aires. Socióloga, Magíster en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales. Actualmente es investigadora del CONICET y docente en la Universidad Tres de Febrero. Integra la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) desde el año 2009. Dedicó su trabajo a los cruces entre arte, sexualidad y política, y se ha interesado por enfoques interseccionales y epistemologías queer y trans\* situadas desde América Latina.