

Lecturas desviadas

Fernanda Carvajal*

* CONICET-IEEG/
Universidad de
Buenos Aires.
Integrante de la Red
Conceptualismos
del Sur.

29 |

La escritura de Nelly Richard ha llegado a mí no solo bajo la forma de textos sobre obras artísticas sexo-disidentes o sobre feminismo, sino ante todo como textos que en su propia manufactura tienen un poder de atracción, que incitan a torcer la mirada, textos que contagian un deseo de escritura. Sus textos han llegado, también, como textos que tienen el sello de una política de inscripción y un especial gesto dinamizador al interior del campo de los feminismos y las disidencias sexo-genéricas en Chile, donde la escritura de Nelly Richard ha sido una escritura agitadora, de una incisiva destreza para incitar a tomar posición, para abrir posiciones inesperadas.

Su escritura ha transitado entre diferentes territorios que hoy podríamos nombrar como feminismo, teoría *queer*, estéticas travestis; que permiten trazar tres zonas político-epistemológicas que en las últimas décadas se han venido delineando en un permanente, poroso, conflictivo flujo de roces y tráfico pero también, en una avidez de diferenciación. Nelly Richard fue una de las primeras voces que en Chile, desde fines de los

años setenta, en el contexto de la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet y cuando no habían surgido aún movimientos LGTB organizados, invocó el psicoanálisis lacaniano, el análisis semiológico en torno a la pose y la noción de “subjetividades en proceso” de Julia Kristeva, los análisis en torno al deseo de Deleuze y Guattari, para pensar desde el arte, formas del deseo y de la identidad sexual que no se ajustaban a la heterosexualidad ni a un binarismo fijo. En este texto, quisiera volver puntualmente sobre algunas de esas primeras intervenciones de Richard, para interrogarlas, leerlas, desde epistemologías trans y perspectivas *queer*, dos campos que se contaminan y, a su vez, por momentos entran en discordia entre sí, y que nos piden ejercitar otras formas de ver, sentir y detectar materiales históricos relevantes para nuestras historias.

En buena medida, mi trabajo ha estado en deuda con la escritura de Nelly Richard, que me ha ofrecido un lugar *desde* el que pensar; considero su escritura como una herencia que reclama una transformación por el solo hecho de heredarla.¹ Leer difractariamente² a Nelly ha sido una manera de dedicar atención a sus textos, no para ir “más allá” de ellos, no para dejarlos atrás ni alejarlos, sino como una forma de reelaborar el modo de pensamiento que esos textos nos heredan, de trabajar cuidadosamente con los detalles para dejar que nos lleven a lugares que no habíamos anticipado. Leer difractariamente es de alguna manera tomar muy en serio lo que la propia escritura de Nelly nos enseña. Más aún, una manera de dejarse afectar por lo que su escritura incita.

1.

La virtualidad poética de una función crítica de escritura violenta hoy el rigor lineal del proceso reflexivo, introduciendo en él –por desviaciones lexicales o sintácticas– un factor dinámico (vital) de seducción textual. Un coeficiente humano de solidarización, emotiva o pasional.

Nelly Richard

¹ Como señala Haraway retomando a Isabel Stengers: “Heredar es un acto que requiere pensamiento y compromiso, un acto que reclama de nuestra transformación por el sólo hecho de heredar”. Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Buenos Aires, Consonni, 2019, p. 202.

² Tomo el término de lectura difractoria de Karen Barad. Véase, Maloy Juelskjaer y Neten Schwennesen, “Intra-active Entanglements – An Interview with Karen Barad”, *KVINDER, KØN & FORSKNING*, 2012.

Pensar conjuntamente en el tiempo, la historia y lo trans desafía la forma en que el deseo y las relaciones entre el mismo sexo han llegado a monopolizar el análisis histórico del género no normativo.

Howard Chiang

Volver sobre *Cuerpo correccional* (1980) es volver sobre el magnetismo de su escritura barrada, sus frases interrumpidas, el ritmo vibratorio y respiratorio de su estructura recitativa, una escritura que boicotea la unidad de la lectura y descentra poéticamente el ejercicio analítico-conceptual que la crítica de arte, en su norma enunciativa, promete; es volver sobre ese pensamiento epistolar, un pensamiento del envío entre un “yo” y un “tú”, a esa simbiosis prodigiosa entre la obra de Carlos Leppe y las imágenes textuales de Nelly Richard. A lo largo de los años, me he entregado muchas veces a la seducción textual de ese texto, a su opacidad, a su naturaleza esquivada, a la abundancia de sus imágenes, como si guardaran un enigma. Sus pasajes de luz y de sombra han funcionado como llaves de acceso a distintos paisajes de pensamiento, a malentendidos y lecturas erráticas que me han abierto preguntas, asociaciones y rutas inesperadas.

En algún sentido, *Cuerpo correccional*, el título, las imágenes de *El perchero* y *Sala de espera*, de Carlos Leppe, que se ven entre sus páginas, fueron algunas de las contraseñas que me llevaron a iniciar una investigación, a seguir el rastro de las prácticas y discursos sobre el “cambio de sexo” que tuvieron lugar durante la dictadura en Chile. Encendieron la pregunta por las formas de regulación y por los espacios de desregulación, en que se dirimían aquellas vidas que hacían fallar las normas sexuales y de género durante los años del terror, más allá del arte. Eso implicó poner en serie el discurso artístico con otros regímenes discursivos —las narrativas disciplinarias de lo médico-legal, o la explotación sensacionalista de historias de mujeres trans por la prensa— como un modo de destotalizar y contrastar los modos en que el “cambio de sexo”³ se tornó enunciable y visible en ese momento. Poder mirar en conjunto estos distintos regímenes discursivos, permitió reenmarcarlos y notar que

31 |

³ Cuando utilizo el término “cambio de sexo”, no estoy pensando en un concepto dado (ni en un priori teórico) sino en una categoría difusa, que fue siendo construida a partir del archivo disponible, a través de un

análisis relacional entre distintos discursos médicos, jurídicos, periodísticos y artísticos, que dejaron huella en una serie de documentos a partir de fines de los años sesenta en Chile.

ponían en juego diferentes formas de enunciación y también, distintas temporalidades. Los discursos jurídicos y médicos inscribían el “cambio de sexo” en el tiempo cis-normativo,⁴ que requiere identidades fijas, susceptibles de ser administradas por la documentación estatal –certificados de nacimiento, tarjetas de seguridad social, visas de viaje, certificados de defunción– que generan formas espaciales de acceso institucional y, a la vez, organizan linealmente las vidas trans, de acuerdo con una forma particular de “Estado-tiempo” que, aunque no sea un proceso unívoco, se alinea con las nociones de progreso y ontología occidentales. Confrontado a esas narrativas médico-legales o de la prensa sensacionalista, que necesitaban fijar nítidamente categorías identitarias, el antes y después del “cambio de sexo”, el “romanticismo semiológico” de *Cuerpo correccional*, reescribía la “transición sexual”⁵ de un modo que permitiría inocular, dentro y junto al tiempo cis-normativo,⁶ un componente desorganizador que ofrecía otras narrativas, posibles ramificaciones que perturbaban la temporalidad de la biopolítica y necropolítica estatal.

Pienso este texto de Richard como un ensayo ficcional que usó la crítica de arte para proponer una micro-teoría sexo-genérica, desde un margen epistemológico y geopolítico. El psicoanálisis (Freud, Lacan, Klein) y su relectura desde la teoría de la significación de Julia Kristeva componen parte de la matriz teórica que *Cuerpo correccional* reescribía de modo heterodoxo. La lectura de Kristeva había sido fundamental para abrir un espacio de escritura que refutara la postura esencialista de la diferencia sexual que asocia las mujeres con lo femenino y a los hombres con lo masculino, concibiendo en cambio dichas categorías como permutables y reversibles.⁷

⁴ La distinción entre cis y trans es una distinción que busca visibilizar una jerarquía ontológica que distribuye diferencialmente la población entre cuerpos cis, que no transicionan y por tanto parecen tener una ontología más sólida y los cuerpos trans, que serían supuestamente artificiales o contruidos, que siempre pueden ser codificados desde el disfraz, la máscara, la simulación, como si en las feminidades y masculinidades cis no actuaran tecnologías y artificios de género de manera permanente. La distinción entre cis y trans no tiene que ver, por lo tanto, con la desestabilización o ratificación sexo-genérica del binomio masculino/femenino (perturbación o adhesión a los ideales de género se dan variablemente, con mayor o menor éxito

o fracaso tanto entre personas cis como entre personas trans), sino con esa distribución diferencial de la posibilidad e imposibilidad de ciertas existencias.

⁵ Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1980, p. 65.

⁶ Retomo las nociones de cis-temporalidad y transtemporalidad de Jacob Lau, *Between the Times: Trans-Temporality, and Historical Representation*, University of California, Los Angeles, 2016.

⁷ Nelly Richard, “De la literatura de mujeres a la textualidad femenina”, Carmen Berenguer et al. (comps.) *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*, Santiago, Cuarto Propio, 1990, pp.39-52.

Simultáneamente, en el campo del arte antidictatorial chileno, habían comenzado los debates que ponían en crisis los procedimientos clásicos del grabado, introduciendo una crisis en la matriz como lugar de origen, a partir de la serialidad de los medios mecánicos de reproducción técnica. La puesta en cuestión de la condición meramente derivativa de la copia respecto de la matriz, permeó también el modo de concebir el problema de la transferencia entre centro y periferia, en una sociedad como la chilena, marcada geopolíticamente como una sociedad de recepción y no de producción del conocimiento.

Es en este contexto de discusiones que debe entenderse la emergencia de nociones que sexualizaban la relación entre modelo y copia, entre centro y periferia e introducían el cuerpo en la escena. Me refiero a nociones como “cuerpo de citas” o la idea de un cuerpo del que se dispone como una “copia viviente”, “en relación de copia” a “un modelo gestual sancionado por la cultura”⁸ que son operativas en *Cuerpo correccional*. Por ejemplo, en Gertrude Stein (1976), de Leppe, que citaba como “modelo” el retrato que Man Ray le hizo a la escritora norteamericana, Richard leía una economía de recursos mínimos, donde sin hacer referencia a la genitalidad ni a indicios vestimentarios, el realismo de la convención del retrato era burlada a través del descalce genérico-sexual, toda vez que Leppe posaba de una lesbiana que a su vez posaba de hombre. Leppe exhibía la incongruencia entre rostro levemente maquillado (femenino) y torso veloso (masculino), desnaturalizando los indicios “naturales” del cuerpo. La operación señalizaba como el cuerpo –todo cuerpo podríamos agregar, sea cis o trans–, nunca es un territorio desnudo, virgen o indemne, sino que ya está atravesado por accidentes, modelado por técnicas cosméticas, posturales, fotográficas. Este “modelo dérmico de inscripción cultural” a través de la pose, la mimesis, la cita, traza algunos puntos de diálogo (que incluso tal vez anticipan desde la periferia) con la noción de performatividad del género propuesta años más tarde por Judith Butler.⁹

Creo que la operación que hace *Cuerpo correccional* en 1980, al desesencializar el binomio sexo-genérico, no se puede subestimar, es importante registrar, valorar esos momentos en que comienza a rasgarse un silencio,

⁸ Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, op. cit., p. 35.

⁹ Judith Butler, *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

a rebelarse una forma de invisibilización, para abrir, a veces de maneras erráticas o parciales, espacios de inteligibilidad para las desobediencias sexo-genéricas a lo largo de nuestra historia.

Lo cierto es que aunque la diferencia sexual comenzara a ser deconstruida, la permanencia en los límites prefigurados por ella (que condujeron a formulaciones del travestismo como un “hacerse pasar por lo que no se es”), fue lo que más tarde produjo críticas a estos textos tempranos de Richard. Como ha señalado Felipe Rivas, a partir de los años noventa, el activismo travesti y trans, comenzó a criticar la desrealización de sus formas de vida codificadas en referencia a “superficies, máscaras y disfraces”.¹⁰ En efecto, *Cuerpo correccional* habla de mimesis, de falsificación, de parodia, todas figuras que ponen a trabajar la distinción entre realidad e ilusión, que permiten que ciertos elementos interdictos de la cultura, accedan a la inteligibilidad momentáneamente para luego desrealizarse. Estas formas de desrealización son las que las epistemologías trans han puesto en cuestión. Pero reclamar “realidad” no es reclamar quedar fijados a un registro realista-testimonial como única posibilidad de acceder a la inteligibilidad. Antes bien, lo que está en cuestión es cómo se define la frontera que determina qué existencias pueden o no ser y cuán reales son o no ciertos cuerpos.

Lo que quisiera sugerir es que el simulacro, la parodia, la falsificación, no son las únicas operaciones a través de las que *Cuerpo correccional* hace aparecer la desobediencia sexo-genérica. Como señalé al comienzo, creo que es posible detectar otro movimiento, un movimiento desorganizador de la linealidad, ligado a una temporalidad suspensiva. Entre las zonas de promiscuidad de los baños públicos y las zonas de confiscación hospitalarias, la escritura de Richard y la obra de Leppe hacen aparecer la sala de espera como un diagrama espacio-temporal del estar en tránsito, un “paréntesis”, una interrupción o “retención del transcurso biográfico” que plantea una economía narrativa de la identidad:

en tu “Sala de Espera”, te especificas una instancia corporal de tránsito o deambulación:

¹⁰ Felipe Rivas, “Travestismos”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 253.

instancia transitoria, y como tal expectante/
instancia de suspensión de la experiencia o interrupción
de la dilación biográfica.
nominando tu sala de exposición: “Sala de Espera”, te
postulas en ella el significado humano inherente a cual-
quier coyuntura transitiva de la identidad/
de transición del ego en el devenir simbólico o trámite dis-
cursivo.¹¹

La sala de espera condensa formas suspensivas de temporalidad que se activan entre quienes atraviesan fronteras (en particular las fronteras del género), y encarnan “*modos de ser peregrinos*”,¹² que pueden quedar relegados a un fuera del tiempo, habitando perpetuamente en el “entre” o “del otro lado”. Esta temporalidad suspensiva regresa una y otra vez a lo largo de *Cuerpo correccional*. Su propia escritura en estrofas, las cisuras que discontinúan las oraciones infringiendo la norma del fraseo común, introduce un tiempo de la interrupción, del corte y la escansión que abren la posibilidad de respirar ese *fuera del tiempo*, otro tiempo. Aparece, también en relación con *El perchero*, cuando Richard señala: “el arranque no simultáneo/de dos senos consecutivos/-diferidos uno de otro, aplazados en su desenlace anató-/mico deja/tu cuerpo en suspenso”.¹³ En efecto, la serie de imágenes de *El perchero*, al menos como fue exhibida en 1975 (que no es exactamente la misma disposición que aparece en *Cuerpo correccional*), no se organiza según la progresión de una menor a una mayor desnudez, o de un cuerpo pre-operatorio a un cuerpo post-operatorio. En cambio, propone una cadena discontinua, que también podría pensarse como una alteración de los relatos de transición que presuponen que hay un punto que permitiría identificar nítidamente dos tiempos: el tiempo de antes y el tiempo del después donde la transformación ha concluido. En cambio, Leppe propone una secuencia de tres imágenes/tres tiempos inconexos que altera la secuencia lineal-progresiva. En efecto, pienso que estas fotografías de Carlos Leppe operan una interrupción, un enfrentamiento, una suspensión de temporalidades donde la mirada dominante exigiría ver un pasaje, una transición lineal de cuerpo, forma, deseo y tiempo.

¹¹ Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, op. cit., p. 37.

¹² M. W. Bychowsky et al., “Trans*historicités’ A Roundtable Discussion”, *TSQ. Transgender, Studies Que-*

arterly, vol. 5, Issue 4, Durham, 2018, pp. 658-685.

¹³ Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, op. cit., p. 47.

La insistencia clínico-reparadora de las vendas, gasas y parches, o el efecto represivo de los yesos, que opera reteniendo la gestualidad y la carne, conduciendo a “la parálisis de tus demás actividades orgánicas en conductos obstruidos por el yeso”¹⁴ de alguna manera introduce una detención y una posición expectante. En las *Cantatrices*, el cuerpo de Leppe, aparece enyesado, con los orificios corporales clausurados a excepción de la boca. Los yesos eran leídos por Richard como un principio masculino-opresivo que fijaba e inhibía la movilidad instintiva del cuerpo, e identificaba un principio femenino-revulsivo, en la desinhibición de sus partes corporales –los pechos, el vientre abultado–, que desbordaban el formato constrictivo del molde de yeso. A su vez, la boca de Leppe estirada por un aparato de obstetricia, generaba una suerte de resignificación e inversión de los orificios corporales, que Richard leía como la figuración de una “maternidad abortiva”. El cuerpo de Leppe retenido en moldes ortopédicos (agujereados, intervenidos, excedidos), exhibía así una instancia correctiva, en la que ser anulado era simultáneamente un espacio donde podían dirimirse nuevas formas de *llegar a ser*.

Desde estas coordenadas, *Cuerpo correccional* ha sido para mí una posibilidad de pensar cómo, en años de terrorismo de Estado y de desaparición de los cuerpos, la simbiosis entre la escritura de Richard y la obra de Leppe ofrecía un resquicio que permitía expandir las posibilidades ontofigurativas¹⁵ de la variación sexo-genérica. Es posible pensar que en 1980, *Cuerpo correccional* abrió un espacio discursivo para concebir un cuerpo sexo-genéricamente marcado susceptible de mutar, que abría un espacio de inteligibilidad para procesos de variación sexo-genérica que deshacían la linealidad entre un punto de partida y un punto de llegada, quebrando las visiones teleológicas de la identidad sexo-genérica.

Es cierto que *Cuerpo correccional* marca un precedente al inscribir la desencionalización sexo-genérica del binomio masculino/femenino. Sin embargo, como nos han enseñado las epistemologías trans, la perturbación o adhesión a los ideales masculinos y femeninos se dan variablemente, con mayor o menor éxito o fracaso tanto entre personas cis como entre personas trans. Antes que la perturbación del binomio, fue

¹⁴ *Ibíd.*, p. 83.

¹⁵ Tomo el término ontofiguraciones de Riley Snorton. Ver, Riley Snorton, *Negra por los cuatro costados. Una*

historia racial de la identidad trans, Barcelona, Edicions bellaterra, 2019.

adquiriendo más relevancia, entender *Cuerpo correccional* como un documento que introducía la intensidad de una textura afectivo-política en el archivo médico-legal y sensacionalista del “cambio de sexo”, perturbando sus requerimientos de fijación, clasificación y regulación. Ofreciendo, en cambio, una escritura pulsional que proponía una relación de deseo con la inestabilidad sexo-genérica. Al inscribir figuraciones de la “transición sexual” en una temporalidad suspensiva, la escritura de Richard, la obra de Leppe, juegan con la detención temporal que se produce en la interrupción de una colisión entre cosas, pero también con lo que se difiere (como hacen en la escritura los puntos suspensivos), y tiene la capacidad de perturbar la linealidad de las narrativas políticas, médicas y legales. En su carácter parcial, inconcluso, la temporalidad suspensiva que marca las vidas de los cuerpos indeseados de la nación, habla de lo que ha sido suspendido en el sentido de lo sancionado, lo que ha sido inhabilitado, tachado, desplazado a un fuera de tiempo. A la vez, y por esa misma razón, como las imágenes de *El perchero*, se trata de relatos y ficciones sexo-genéricas que penden; que están, en algún sentido, todavía pendientes como posibilidad futura.

2.

El deseo homosexual no necesita de una búsqueda de sus causas, como si fuera una desviación o un bloqueo. Es el deseo que no es, en su inmensidad, su polivalencia, inmovilizable sobre un único objeto.

René Schérer

Quisiera volver sobre un episodio de comienzos de los años ochenta que considero, contiene algunas claves para situar la emergencia de la escritura de Nelly Richard como un hito clave para las genealogías diferenciales de las disidencias sexuales en América Latina, a pesar de que aquí no se trata de una intervención textual. Me refiero a la video-performance titulada *La Biblia* que los artistas Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila realizan junto a Nelly Richard en el Instituto Chileno Francés de Cultura en el año 1982 y que fue leída por otro intelectual clave de ese período, el filósofo Patricio Marchant (1982), como la escena inaugural de una puesta en obra del deseo homosexual.

poder”,²⁰ ubicando la escritura de Richard en un registro libidinal antes que legal (de quien viene a sancionar la “verdad” sobre la escena). La figura silenciosa e ineludible de la mujer sexuada en el centro de la escena, no sólo des-identifica mujer y madre, sino que multiplica los vectores de deseo. Permite pensar que al parecer en esta ocasión Marchant no mira para abajo, y que se le escapa que el deseo polimorfo, des-edipizado, que hace ahí su escena, no solo *no es heterosexual*, sino que podría ser *no sólo homosexual*. Quizá lo que ahí acontecía era la posibilidad espectral de una bisexualidad incitada por las desidentificaciones de género en juego, que ponía en cuestión el propio binomio entre heterosexualidad y homosexualidad.

He regresado varias veces sobre esta escena porque pienso que, como imagen, tiene tanto poder como un texto para pensar las genealogías de un vector sexo-disidente en Chile. Para decirlo con las palabras de Marchant, es una escena que marca la irrupción, el acontecimiento del deseo homosexual en el arte antidictatorial. Marchant señalaba que el sujeto homosexual debido a “su marginalidad y exterioridad está en una situación privilegiada para ver la fractura, la falsedad del discurso oficial” y que una vez detectada esa fractura en la palabra oficial el posicionamiento homosexual se ve tentado de “cerrar con un tapón homosexual el discurso”.²¹ Tal vez, la presencia sexualizada de Richard en esta escena puede ser leída como la imposibilidad de cerrar un deseo que, como señala Schérer, no se puede inmovilizar en un único objeto.

Pienso que, en esta escena, que tuvo lugar en dictadura hay una clave para entender la atracción producida, en distintos momentos, entre la escritura de Richard y las prácticas homosexuales. Prácticas homosexuales que muestran múltiples modos de parodiar y atentar contra el falocentrismo masculino y de producir simbiosis misógino-feministas con lo femenino. Creo que esta escena de alguna manera permite comprender esa atracción entre discurso y prácticas como algo más que una posición de alianza, como algo más que una voz que, en los años ochenta, abrió un espacio de enunciación a una homosexualidad aun sin voz-teórica propia. Alguna vez pensé que lo que ahí estaba trabajando era una función materna y que esa alianza adquiriría algo de incestuosa, pero quizá

40 |

²⁰ Carlos Leppe, “Texto presentación de un video”, *Cegado por el oro*, op. cit. p. 51.

²¹ Patricio Marchant, “Sobre el uso de ciertas palabras”, *Escritura y temblor*, op. cit., p. 79.

¿En qué consistió la performance? Al centro de la habitación, el artista Juan Domingo Dávila escenificaba “en vivo” una cita de *La Pietá* (la escultura de Miguel Ángel), que invertía los roles masculino y femenino de la pose, de modo tal que Dávila tomaba el lugar de la Madre, mientras Nelly Richard, principal interlocutora crítica de ambos artistas, estaba sentada en el suelo y apoyada en el regazo de Dávila, tomando el lugar de un hijo/hija sexualizado/a y ofrecido/a. Leppe ingresó a la sala poco después, vestido de traje formal, elegantemente viril, con el rostro maquillado y con pestañas postizas, trayendo unos papeles en sus manos. Sobre una mesa en el centro de la sala, había un jarro y un recipiente de loza con los que Leppe se lavó la cara. Luego el mismo Leppe echó a andar un video (realizado por Juan Dávila) donde se veía nuevamente una cita a *La Pietá*, esta vez, representada como relación homosexual entre dos hombres. Una vez terminado el video, Leppe repartió entre los presentes un escrito que luego leyó en voz alta, precipitadamente y a los gritos, haciendo uso de un lenguaje “sentimental, violento y tierno al mismo tiempo que procaz, de burdel”,¹⁶ un texto que le reclamaba a Dávila haberse ido de Chile y en el que se pronunciaba sobre su posición en el arte chileno en esos primeros años de la dictadura.

En cierto sentido en esta acción hay una suerte de inversión de lugar entre Richard y Leppe, respecto a *Cuerpo correccional*: aquí es Leppe el que toma la palabra y Richard, quien se mantiene posando en silencio. En efecto, una manera de mirar el discurso de Leppe en *La Biblia*¹⁷ —sus referencias a Patricio Marchant (el “lacho freudiano”), y a Nelly Richard (“la rucia tuya y mía de hace tantos años”)— sería como la escena de una disputa por la toma de la palabra. Pues quien tomaba la palabra inscribía de algún modo la verdad de la escena. Podríamos preguntar: ¿era ese entonces el motivo de la performance, la paradoja de cómo darle inscripción, legalidad y por tanto verdad a un deseo (el deseo homosexual) que denuncia la legalidad de todo deseo como farsa? Con su texto, Leppe parece hacer una escena contra el discurso oficial que

38 |

¹⁶ Patricio Marchant, “Sobre el uso de ciertas palabras” [1982], *Escritura y temblor*, edición Pablo Oyarzún y Willy Thayer, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 69-70.

¹⁷ Transcribo aquí las primeras frases del texto para que se pueda apreciar el tono y el uso del coa: “Yo, la ilusión marina de las bellas artes, la del hoyo vacante, te digo Juan, móntate el video en el macho y dale con la goma contra tu pantalla a full color, haciéndote uno

de ellos, llévate a Juan Bautista a ese país lampiño, enséñale el video y muéstrale el animal, tú la timorata del trapito blanco entremedio de las piernas, échatelo todo pa’atrás (...)”. Carlos Leppe, “Texto presentación de un video”, *Cegado por el oro*, Santiago de Chile, Galería Tomás Andreu, 1998, p. 51.

codificaría la escena desde “la figura oficial de un Edipo”,¹⁸ modelo edípico que se postula a sí mismo como universal y a-histórico, normalizando y reprimiendo el deseo homosexual. En su texto, Leppe pronuncia su rechazo al psicoanálisis (“*qué psicoanálisis ni que perro muerto, somos la ley del perdida*”) y a la inscripción teórica (pues “no hay paradigma”, dice, que pueda estar en lugar de la “carne”). Antes bien Leppe desarma la función de la palabra como ley y por tanto como pérdida de lo pulsional-sensorial. En su discurso, Leppe recubre la ira mosaica, viril, con la tonalidad quebrada de la queja sentimental, del reclamo femenino que marca el pulso de su discurso. A la vez, Leppe “habla mal”, usa malas palabras, remarcando así su extranjería respecto a la norma lingüística y sexual, al inocular la legalidad del lenguaje claro y prescriptivo, con la confusión pronominal y con el lenguaje procaz de la injuria. El lenguaje normativo con que la ley edípica organiza la homosexualidad podía ser interrumpido con el lenguaje soez de injurias e insultos con que el habla popular nombra la homosexualidad. Fingiendo que viene a ordenar, a reglamentar la performance, Leppe toma la legalidad de la palabra por asalto, exhibe que toda la toma de la palabra es también un acto corporal, acechado por lo fuera de control. Como si dijera: no hay verdad del deseo homosexual; hay el habla amenazante y libidinal de la injuria.

Marchant hace una brillante lectura de esta escena, que no voy a replicar aquí. Pero sí quería plantear algo que siempre me ha llamado la atención: su silencio sobre la participación que tiene en la acción Nelly Richard convocada a ocupar el lugar del Cristo muerto, recién descendido de la cruz. En una lectura psicoanalítica un tanto reductiva, Justo Pastor Mellado señaló varios años más tarde, que en esta acción Leppe y Dávila “hicieron” a Richard “ocupar la posición del falo como objeto caído”.¹⁹ Pero en las imágenes que registran la acción, el cuerpo de Richard no adopta un gesto desfalleciente. Al contrario, el cuerpo de Richard marca el punto de erotización en la imagen, en tanto posa con las piernas abiertas, ofreciéndose. En lugar de la madre teórica, o del hijo/a muerto/a, Richard ocupa la posición de una hija/madre sexualizada. Incluso es invocada desde la voz de Leppe como una figura penetrante cuando le dice a Dávila: “Deja que nos meta el texto a más no

39 |

¹⁸ Patricio Marchant, “Sobre el uso de ciertas palabras”, *Escritura y temblor*, op. cit., p. 73.

¹⁹ Justo Pastor Mellado, “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica

chilena”, Juan Vicente Aliaga (ed.), *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte contemporáneo, 2009, p. 78.

ese modo de codificarlo aún dejaba muy estable la separación entre palabra y acción. Esta intervención de 1982 perturba la distinción entre esos dos territorios, porque aquí el cuerpo no está a salvo, contenido en la escritura, sino atravesado, contaminado, diagramando flujos de deseo. Creo que eso permite explicar mejor el retorno, la atención insistente hacia las fugas sexo-genéricas irradiadas desde del mundo homosexual, desde las Yeguas del Apocalipsis hasta la CUDS. Y permite comprender, quizá de otro modo, su necesidad de advertir la tentación de la categoría mujer de caer en un refugio esencialista, para hacerla entrar, en cambio, en el roce con vectores de deseo y desidentificación que impidan cerrarla. De la misma manera, estos textos tienen efectos desnaturalizantes sobre la construcción monolítica de la masculinidad. Los textos de Richard sobre la subjetividad homosexual también podrían ser leídos como una forma de comprender las formas en que las fuerzas desorganizadoras del deseo producen en las masculinidades modos diferenciales de encarnar y a la vez padecer los efectos del patriarcado.

3.

La escritura de Nelly Richard (también sus bordes y exteriores constitutivos, aquellas zonas de impacto afectivo-político, que rodean la letra de sus textos) han constituido un espacio desde donde pensar genealogías diferenciales de las disidencias sexo-genéricas desde el sur. Cuando el discurso oficial dictatorial, promovía un discurso familiarista que reforzaba las retóricas patriarcales de mando e interpelaba a la mujer como madre, la escritura de Richard, la obra de Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila comenzaron a abrir un campo de lo decible (y por tanto de lo posible), para identidades inestables que socavaban los modos disciplinarios y estancos de comprender el género, el deseo, la sexualidad. En esos años, invistieron de valor la posibilidad de una identidad transicional, la posibilidad de un deseo desestructurante, que en sus movimientos erráticos era capaz, por momentos, de marcar las costuras del discurso oficial. Escrituras, imágenes, que planteaban un rasgo diferencial, también, con el modo en que los discursos médico-legales utilizaban las categorías “transexualidad” y “homosexualidad” a partir de categorías patologizantes o criminalizantes; de los modos en que la prensa sensacionalista capturaba las vidas trans estructurándolas alternativamente por la ilegibilidad y el espectáculo.

Pero no se trata sólo del pasado. De alguna manera siempre estamos asediados por el pasado y el futuro, y ni el pasado ni el futuro están cerrados. Desde hace algunos años hemos estado presenciando la avanzada de grupos neoconservadores que combaten contra el difuso sintagma de la “ideología de género”,²² en el plano legal y moral, con renovadas estéticas y retóricas. Una cruzada por re-naturalizar un binarismo basado en la anatomía corporal y la familia heterosexual conyugal. Al mismo tiempo, vemos una obsesión genitalista filtrarse afiladamente al interior de espacios feministas remarcando fronteras y jerarquías para trazar nuevos cercos y segregaciones hacia trans y homosexuales. Un sector del feminismo que re-naturaliza un binarismo basado en la genitalidad, y no solo re-patologiza, sino que se coloca en posición de determinar qué existencias pueden o no ser, y cuán reales son o no ciertos cuerpos. En este contexto, volver hoy sobre esos primeros escritos de Richard, leerlos difractariamente, permite recobrar también la genealogía de un feminismo poroso, promiscuo –aunque silencioso sobre el deseo lésbico–, dispuesto a abismar sus propias categorías, a manchar imprevisibles reclamos de pureza. Es de alguna manera aprender de una escritura que, a lo largo de los años, ha podido sostener (y a la vez torcer) la presión simultánea de diferentes y a la vez enmarañados campos de fuerza en juego.²³

²² El término “ideología de género” se utiliza para construir un enemigo homogéneo, pero se dirige a organizar acciones para bloquear procesos muy diferentes como la despenalización del aborto, la despatologización de las identidades trans o el llamado “matrimonio igualitario”.

²³ Agradezco a Ana Longoni, a Javiera Manzi y Damián Cabrera, su acompañamiento a distintos momentos de este texto.