

# Las metástasis de la mariposa: Pedro Lemebel y el archivo analfabeto

The Metastasis of the Butterfly: Pedro Lemebel and the Anal-phabetic Archive

As metástases da borboleta: Pedro Lemebel e o arquivo analfabeto

## Javier Guerrero

PRINCETON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

PhD, New York University. Su trabajo plantea intersecciones entre cultura visual, sexualidad y cuerpo. Es autor de *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (Iberoamericana - Vervuert, 2014), y editor de diversos volúmenes y libros, entre los que se encuentran: *Relatos enfermos* (Conaculta, 2015), *Vulgaridad Capital* (Taller de Letras, 2015), *Cuerpos enfermos/Contagios culturales* (Estudios, 2011) y *Excesos del cuerpo* (Eterna Cadencia, 2009/2012). Asimismo, es coeditor del libro *A máquina Pinochet e outros ensaios* (e-galáxia, 2017), antología de artículos y ensayos de la escritora chilena Diamela Eltit. Actualmente, prepara dos nuevos libros: *Synthetic Skin: On Dolls and Miniature Cultures* y *La impertinencia de los ojos: oscuridad, opacidad, ceguera*. Correo electrónico: [jg17@princeton.edu](mailto:jg17@princeton.edu)

Artículo de investigación

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-46.mpla



**Resumen**

Este artículo se detiene en el cuerpo de Pedro Lemebel y en su compleja relación con la enfermedad. Propone las múltiples maneras en que esta última funciona como potencia emancipadora que escinde con violencia los imperativos ligados a la salud y el sexo. A propósito de un encuentro personal con Lemebel en Santiago, el artículo insiste en la intersección entre archivo y cuerpo enfermo, en especial en el propio cuerpo enfermo del escritor chileno. Tras serle extirpado una porción de la laringe a causa de un cáncer, Lemebel hace público, simbólica y materialmente, el agujero que ahora ocupa su cuerpo. Hace de él, un novel órgano de inteligibilidad comunitario y de habla: un archivo anal-fabeto.

*Palabras clave:* Pedro Lemebel; archivo; analidad; homosexualidad; cuerpo; Frida Kahlo

**Abstract**

This article focuses on Pedro Lemebel's body in its complex relationship to illness. It explores the many functions of illness as an emancipatory power that violently distances itself from the imperatives of health and sex. Relating a personal encounter with Lemebel in Santiago, the article insists on the intersection between the archive and the diseased body, especially the diseased body of the Chilean writer himself. After a portion of his larynx was removed due to cancer, Lemebel symbolically and materially made the hole in his body public. He transformed that empty space into a new organ of communitarian intelligibility and speech: an anal-phabetic archive.

*Keywords:* Pedro Lemebel; archive; anal; homosexuality; body; Frida Kahlo

**Resumo**

Este artigo detém-se no corpo de Pedro Lemebel e em sua complexa relação com a doença. Propõe as maneiras múltiplas em que ela funciona como potência emancipadora que cinde com violência os imperativos ligados à saúde e o sexo. Sobre um encontro pessoal com Lemebel em Santiago, o artigo insiste na intersecção entre arquivo e corpo doente, em especial o corpo doente do escritor chileno. Após remover uma porção da laringe a causa do câncer, Lemebel torna público, simbólica e materialmente, o buraco que agora ocupa seu corpo. Faz dele um órgão novo de inteligibilidade comunitária e fala: um arquivo anal-fabeto.

*Palavras-chave:* Pedro Lemebel; arquivo; analidade; homossexualidade; corpo; Frida Kahlo

RECIBIDO: 10 DE ENERO DE 2017. ACEPTADO: 06 DE MARZO DE 2017. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE DICIEMBRE DE 2019

**Cómo citar este artículo:**

Guerrero, Javier. "La metástasis de la mariposa: Pedro Lemebel y el archivo analfabeto". *Cuadernos de Literatura* 23.46 (2019): 121-155. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-46.mpla>

UNA TARDE EN Santiago. Subo por las escaleras hacia el departamento de Pedro Lemebel, frente al parque Forestal. He venido acompañado con la intención de conversar: Pedro parece ya estar muy enfermo.<sup>1</sup> Se murmura que su cuerpo ha sido invadido por las metástasis de un cáncer de laringe. Tocamos a la puerta. Tarda un poco en responder, en acercarse a la entrada, pero luego se apresura a abrir. Aparece con una toalla estilo turbante que me recuerda una fotografía de Severo Sarduy. Saluda con discreción. Lleva un pañuelo en el pecho que parcialmente le cubre la incisión. A Pedro le cuesta hablar. Ha sido recientemente operado y el agujero necesita estar cubierto para poder emitir sonidos. Intenta darnos la bienvenida, pero un quejido como salido de un juguete le impide proseguir. Pedro se excusa usando un recién estrenado y precario lenguaje de señas. Nos pide, eso adivinamos, que lo esperemos en una habitación contigua, un estudio en el que escribe, recibe. Lo esperamos, reanudamos una conversación para cortar la tensión de su ausencia, pero un par de minutos después oímos que se aproxima y entonces nos incorporamos. Pedro empieza a hablar tapándose sin discreción alguna el agujero del cuello. La intervención quirúrgica le ha amputado parte de la garganta y ahora se queja amargamente de un dolor colateral. Pese a esto, parece tentarle la conversación. Me ignora un poco, sabe que me interesan los archivos y que he pedido verlo para hablar del suyo. Una vez más, se queja del dolor de una pierna e inaugura la conversación con una sentencia: “No tengo nada”. Con una voz algo robótica se pronuncia claramente sobre la carencia total de materiales, colecciones, papeles, “no tengo inéditos, no tengo originales”. Por supuesto, prosigo la conversación porque no me interesa su archivo; es decir, no es la única razón que me ha traído a su casa y sigo pegado a mi asiento como si nada hubiera ocurrido. No recuerdo exactamente cómo hago para reactivar la conversación, pero estoy seguro de que en algún momento cito de memoria una crónica o algún artículo suyo. Me responde y seguimos conversando acerca de un texto cualquiera, algo que recuerdo y que lo hace a él recordar. Pero a los pocos minutos, Pedro vuelve al ataque. Y como para asegurarse de que no lo despistaré,

---

1 Mi encuentro con Pedro Lemebel se produce a finales de septiembre de 2014. Pedro Montes, director de la Galería D21, me acompañó a su casa. Lemebel muere el 23 de enero de 2015. Agradezco a Pedro Montes y Sergio Parra por haber hecho posible el encuentro. Asimismo, agradezco a Juan Pablo Sutherland y, una vez más, a Pedro Montes y a Sergio Parra, por permitirme publicar las fotografías en este artículo.

como para dejar claro que no me saldré con la mía, enfatiza que no hay un solo papel en su poder que no haya sido publicado, ni una sola línea a la que ya no le haya sacado todo el jugo editorial posible. Confirma lo que ya sé: ha tenido que republicar por lo menos media docena de veces el mismo libro para poder sobrevivir, *sobrevivir* ante la cruenta ansiedad editorial. Prosigo conversando sobre su trabajo porque sé que la materialidad del archivo tiene poco que ver con la incertidumbre, porque sospecho que en toda la violencia de la dictadura, de la postdictadura, de la etapa más crítica del sida, de la precariedad material de las Yeguas del Apocalipsis y de la del propio Pedro –tránsfuga, militante, comunista, proletario– había poca posibilidad de prever un repositorio, poco debe haber sido resguardado. Y entonces comenzamos a hablar de una genealogía marica, de anécdotas, novelas y textos que tejemos y destejemos a nuestra voluntad. La conversación hace que comiencen a brillar sus ojos, en especial cuando hablamos de sus libros, de sus acciones más recientes.<sup>2</sup> Pedro discute su inminente exposición, habla de su escritura, de escritores que admira, de amigos y, en especial, de enemigos, de críticos y enfermos. Aprovecha para preguntarme por amigos en común, autores que ha olvidado o de quienes no ha tenido más noticias. Como si mi fraseo extranjero le invitara a revisar su memoria, a hurgar en un archivo que no ha consultado en años, Pedro pregunta. Mientras tanto, como ante un mágico chasquido de dedos, desaparece cualquier extrañeza auditiva. Como por acto de magia, la voz que proviene de un agujero erróneo, en minutos, se ha convertido en un acorde entrañable. El sonido robótico, el quejido de juguete, ha desaparecido. No por estar ausente –sigue presente, el sonido no ha variado–, sino porque entiendo que la voz ha cobrado una textura íntima que de manera paradójica vuelve extraña, a su vez, la voz que sale de mí. Lemebel habla por un agujero impredecible. El encuentro sigue, ahora, arrullado por la voz sedosa de Pedro. Y cuando ya las historias, los relatos, las anécdotas se atropellan unas a las otras, cuando se abarrotan frente a nuestros ojos, Pe-

---

2 Usaré de ahora en adelante la palabra *acción* para definir la experiencia performativa tanto de Pedro Lemebel como del colectivo Yeguas del Apocalipsis. *Acción* fue el término usado tanto por Lemebel como por distintos artistas de la época para referirse a sus intervenciones públicas, muchas hechas en espacios abiertos de Chile. He decidido mantener este término para tensar la distinción que Lemebel produce con la *performance*, al igual que muchos de los participantes de la Escena de Avanzada chilena, durante la dictadura, cuando el término rechazaba medidas transnacionales y, más adelante, con la propia transición a la democracia ante el llamado milagro chileno.

dro hace silencio. Me sorprende cuando luego de la pausa trae a colación un grupo de textos que nunca ha publicado. Son cuentos que jamás se ha atrevido a sacar a la luz, cuadernos sepultados por el polvo. Me comienza a dar pistas sobre lo escrito en ellos y pronto recuerda otros ensayos olvidados, libretas anotadas, trozos de ficciones, libros en proceso de escritura. Y así, aparecen originales, versiones corregidas, notas y textos inéditos. En un momento, alarga su brazo y de una puerta del clóset localizado a su espalda, saca una pila de recortes. Sus manos ahora sostienen una colección de artículos periodísticos, muchos de ellos recortados e identificados a mano por su propia madre. Cuando poco más de sesenta minutos atrás habíamos desechado cualquier posibilidad de archivo, cuando me había advertido y readvertido que no tenía nada, que perdía mi tiempo, me enfrento ante una colección descomunal, ante un archivo inagotable, tan inmenso que no cabría en oficina alguna, tan extenso que sería imposible desplegarse a lo largo y ancho de su departamento, tan numeroso que casi agotaría los espacios de cualquier repositorio que se precie.

Pedro Lemebel (1952-2015) ha erigido una voz distintiva y radical. Sus crónicas, sus acciones, su polémico papel como intelectual público, su trabajo junto a Francisco Casas, sus propuestas visuales, su militancia, han intervenido con contundencia tanto el panorama chileno como el resto de la región. En este artículo me detengo en el cuerpo de Pedro Lemebel y en su compleja relación con la enfermedad. Propongo las múltiples maneras en que la enfermedad funciona como potencia emancipadora, en especial en su libro *Loco afán. Crónicas de sidario*, el cual escinde con violencia las tecnologías de los imperativos de la salud y el género, pero también como interrogante o circunstancia capaz de desnudar la facultad del sistema de cooptar todo aquello que se atreva a responder, todo aquello que intente disentir. Las intensas políticas del cuerpo enfermo y su capacidad transgresora son fundamentales para pensar el alcance crítico del trabajo de Pedro Lemebel. Insistiré en la intersección entre archivo y cuerpo enfermo, en especial su propio cuerpo enfermo, para entonces plantear cómo Lemebel corporaliza y, después de todo, logra hacerle un *hueco* al *statu quo*. No obstante, propongo, esto lo hace cuando muestra públicamente el agujero que porta su cuerpo, haciendo de él, el ano, un órgano de inteligibilidad comunitaria y de habla: un archivo anal-fabeto. Como respuesta a la sistemática ocupación de casi todo signo no alineado, con su cuerpo ahuecado en primer plano, Pedro Lemebel reactiva la peligrosidad

de la cultura mariposa. Sus metástasis despliegan las alas enfermas de una necesaria e inequívoca violencia.

### La rajadura del dolor: escribir el mariposario enfermo

La contemporaneidad visual nos ha hecho partícipes de una acelerada transformación del cuerpo en residuo. Sistemáticamente, se ha operado sobre el cuerpo una desarticulación que lejos de reconfigurarlo, lo calla. La necrópolis contemporánea ha acentuado su reducción: los cuerpos desechables a su vez *desechan* su capacidad transgresora. Sin lugar a dudas, el cuerpo se ha convertido en la munición favorita de nuestra era narcofarmacopornográfica.<sup>3</sup> En este contexto, la escritura de Pedro Lemebel ha propuesto reactivar su capacidad de habla. Sospechar de todo imperativo ha sido una parte fundamental del masivo cuestionamiento perpetrado por el artista chileno. ¿Cómo hacer hablar al cuerpo? ¿Cómo enfrentarse a esta avasallante tecnología?

El trabajo de Pedro Lemebel comparte con la Escena de Avanzada chilena la filiación de los cuerpos torturados y triturados por la dictadura con la desechabilidad de los cuerpos subalternos, cuerpos enfermos, lum-

---

3 Con este término me propongo conciliar dos aproximaciones críticas que, juntas, permiten dar cuenta de la especificidad del devenir contemporáneo. En específico, me refiero a lo aportes de Rossana Reguillo y Paul B. Preciado. Reguillo propone la decodificación de la narcolengua a partir de la configuración de un plano de los mecanismos articulatorios de su máquina, la narcomáquina. Para ello, parte de dos semejanzas relevantes y de una diferencia con el poder nazi y el holocausto. Reguillo encuentra que tanto la pérdida de la singularidad de los cuerpos a partir de un continuo proceso de desidentificación como la constitución de los cadáveres como índices de un poder previo al que resulta imposible acceder a partir de la experiencia inmediata, son sin lugar a dudas los más notables parecidos. Mientras que su mayor distinción estriba en la deslocalización. A diferencia del poder nazi, cuyas edificaciones y criados son totalmente divisibles y localizables, el dominio de la narcomáquina “deriva de ocupar un espacio insimbolizable [...] que apela y despierta las más profundas fisuras entre lo que concebimos como real y los temores que se dislocan” (Reguillo). Por su parte, Preciado, piensa el nuevo régimen farmacopornográfico a partir de una diferenciación fundamental con el régimen disciplinario propuesto por Michel Foucault. Preciado traza una serie de eventos que tienen lugar en el siglo XX y han producido un nuevo régimen que ya no actúa a partir del disciplinamiento del cuerpo, sino de sustancias peligrosas, sintéticas. La nueva gestión consistiría en una especie de biopolítica que opera químicamente ingresando al interior del cuerpo mismo y legislando desde allí. Considero que los aportes de Reguillo y Preciado pueden ensamblarse para entonces definir la compleja articulación deslocalizada y química de esta nueva era de política narcofarmacoporno-criminal.

pen, travestis, trans, cuerpos indígenas delezados por la modernidad y por los devenires neocolonial y neoliberal.<sup>4</sup> El trabajo de Diamela Eltit y Paz Errázuriz –su colaboración en *El infarto del alma* pero, naturalmente, sus propios trabajos individuales–, por ejemplo, da cuenta del intenso paralelismo entre cuerpo marginal y cuerpo torturado. Lemebel ha transitado este camino y ha propuesto su necesaria filiación. Como propone Fernando Blanco, Lemebel vincula la escena de castigo, la inmolación y las prácticas sexuales “aberrantes” para afirmar cómo la violencia masculina de las dictaduras se sacia con los cuerpos que encarnan la fantasía del fracaso del proyecto moderno (57). Por su parte, Nelly Richard ha formulado una teoría sobre el residuo que advierte la necesidad de desarticulación por parte de los artistas en resistencia durante la dictadura y luego de ella, como manera de responder a la tecnología dictatorial que cercena cualquier inteligibilidad corporal amenazante, así como al orden y la composición de los significados negociados por el discurso oficial del régimen de la transición. Incluso, a propósito de una comparación realizada en su libro *La insubordinación de los signos*, entre el teatro de Ariel Dorfman y el de Alfredo Castro, Richard afirma que el último: “elabora un ‘teatro de la memoria’ en el que se habla una lengua triturada por la violencia de los choques y desconexiones que rompieron la secuencialidad de los nombres y de las cosas” (*La insubordinación de los signos* 33). En este sentido, la discontinuidad afecta los cuerpos, pero también, sin lugar a dudas, impacta sobre las palabras y las cosas.

Para Pedro Lemebel, el sida constituye un proyecto destructivo, desarticulante, que reactiva el colonialismo, especie de misil teledirigido desde el norte a la periferia. No obstante, la cultura seropositiva, también ocupada por el poder como experiencia alienante, enfatiza una marca de disidencia. Es decir, el virus da cuenta, somatiza si se quiere, la disonancia del cuerpo al margen. Aquí yace una de las complejidades del pensamiento de Lemebel. Su trabajo ha denunciado sistemáticamente la complicidad de los cuerpos que, aunque parezcan rebelarse, son incapaces de diferir y disentir. Y, como antes sugería, esto se produce dada la capacidad del sistema no solo de apoderarse del deseo disidente, sino de hacer de él

---

4 Gerardo Mosquera considera que el dúo compuesto por Francisco Casas y Pedro Lemebel se diferencia de la Escena de Avanzada al plantear un trabajo que apela a la libertad más que a las metáforas de la represión, dada la atención que prestan las Yeguas del Apocalipsis a los movimientos del arte internacional de los setenta y ochenta (568).

un objeto de consumo. Por lo tanto, la enfermedad y el sida no tienen la misma potencia política en todo cuerpo, no tienen la misma capacidad discursiva ni denunciatoria. Y es esta la principal razón por la que Pedro Lemebel reescribe la historia, la del sida, pero también aquella que impacta en el devenir del cuerpo mariposa.

*Loco afán. Crónicas de sidario* es un libro que reescribe la historia del sida y, en especial, da cuenta de las geopolíticas de la enfermedad. Su reescritura comienza con un gesto definitivo. En esta compleja historia del sida, Lemebel encuentra como punto de partida el golpe de estado contra Salvador Allende. La crónica que abre el libro, titulada “La noche de los visiones”, se centra en una celebración legendaria: la fiesta de fin del año 1972 en la sede del edificio construido por el gobierno de la Unidad Popular para la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo, la UNCTAD por sus siglas en inglés. De acuerdo con la crónica, aquella noche de verano todos estaban invitados, el concepto de clase parecía haberse suspendido: “las locas pobres, las de la Recoleta, las de medio pelo, las del Blue Ballet, las de la Carlina, las callejeras que patinaban la noche en la calle Huérfanos, la Chumilou y su pandilla travesti, las regias de Coppelia y la Pilola Alessandri” (14). Ubicar el inicio de este libro, el de las “crónicas de sidario” en el golpe del setenta y tres, practica una violenta ruptura de la temporalidad del virus y, más aún, estratégicamente, perpetra una confusión entre dictadura y epidemia, entre enfermedad y clausura del proyecto socialista. Y es justo en este inicio, en el que Lemebel propone el final de la apoteosis: “el golpe y la nevazón de balas provocó la estampida de las locas, que nunca más volvieron por los patios floridos de la UNCTAD” (18). La forzosa desaparición de las locas de estos primaverales patios coincide entonces con la violenta desintegración de la cultura mariposa a propósito del sida.

No obstante, resulta aún más interesante observar cómo la crónica ubica esta imbricación en una materia específica; es decir, Lemebel parece encontrar o, si se quiere, inventar su nueva historia del sida en una sola fotografía:

De esta fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone. Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis. Frases, dichos, muecas y conchazos cuelgan del labio a punto de caer, a punto de soltar la ironía en el veneno de sus besos. La foto no es buena, está

movida, pero la bruma del desenfoco aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. La foto es borrosa, quizá porque el tul estropeado del sida entela la doble desaparición de casi todas las locas. (19)

El carácter borroso de la foto e, incluso como relata más adelante esta primera crónica, la huella mohosa del papel, hace estallar en la propia materia fotográfica la relación entre dictadura y sida, la fantasmática vinculación entre el cadáver político y el cadáver de la epidemia. Pero lo más interesante de esta primera crónica de *Loco afán* radica en ubicar tal intersección materialmente; es decir, localizarla en la propia materialidad de la foto para entonces advertir una única desaparición, un único cadáver. Incluso la decoloración de la fotografía que hace vacilar si la foto ha sido hecha originalmente en blanco y negro o en color –lo cual también tiende un puente entre las dos décadas, los setenta, del golpe, y los ochenta, del sida– una vez más, devela el pinchazo, el *punctum* que les da sentido a ambas cesaciones del cuerpo:

Es difícil descifrar el cromatismo, imaginar colores en las camisas goteadas por la escarcha del invierno pobre. Solamente el aura de humedad amarilla el único color que aviva la foto. Solamente una mancha mohosa enciende el papel, lo diluvia en la mancha sepia que le cruza el pecho a la Palma. La atraviesa, clavándola como a un insecto en el mariposario del sida popular. (20)

La aguja perpetra la dolorosa comunicación entre ambos eventos, ambos exterminios. Perfora a la vez el cuerpo y la foto, abre un agujero comunicante. Propongo que esta aguja, capaz de perforar la temporalidad del cuerpo, constituye una figura central e imprescindible para la nueva historia del sida escrita por Lemebel. *Loco afán* produce una complejísima intersección de artefactos, eventos, destapa la historia global del virus y de la cultura enferma, hace emerger las desigualdades de los cuerpos en pleno ejercicio de su globalización, global esclavización. “La muerte de Madonna” –crónica que relata la historia de la travesti de San Camilo, fanática de la estrella pop gringa–, por ejemplo, apunta hacia esta misma dirección cuando afirma que la única posibilidad de encuentro entre las dos Madonnas habría podido producirse en el barrio sucio, el basural habitado por la travesti, en su contacto con el afiche de Madonna guindado, clavado, en la pared de su homónima. Siguiendo la lógica de la basura en la que, independientemente de su procedencia, todos los residuos llegan

a un mismo lugar, las dos Madonnas se encuentran. Y es justo en esta historia, en la que Lemebel halla otro agujero, sugerido en el perforado afiche de la cantante pop: “La Madonna de San Camilo nunca se repuso del dolor causado por esa frustración, y la sombra del sida se apoderó de sus ojeras enterrándola en un agujero de fracasos” (44). La aguja que traspasa a la mariposa se vuelve agujero doloroso.

Y no resulta casual que *Loco afán* comience con una elocuente anotación acerca de la plaga. Inscrita en una de las primeras páginas del libro, Lemebel sentencia: “Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (9). La luz del sol parece seguir el sentido que, por ejemplo, el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán propone: un homenaje a la luz que baña los objetos de su casa, las veredas y los arbustos en tiempos de la Unidad Popular.<sup>5</sup> Pero más me interesa pensar cómo esta anotación pasa de un paradigma cosmético transgresor a un paradigma tánato-hospitalario. La desaparición de las plumas, en su intrínseca ambigüedad, sexual y literaria –las plumas propias del exuberante cuerpo homosexual, las plumas como herramientas fundamentales de la escritura–, da paso a las afiladas jeringas cargadas de sangre, capaces de inocular el mal.<sup>6</sup>

Para Lemebel el sida ha sido usado por el neoliberalismo, el sida es neoliberal. En este sentido, casi todas sus intervenciones con respecto a Estados Unidos y las políticas del virus dan cuenta de la desigualdad, de la

---

5 Ciertas tecnologías *lumínicas* del Chile contemporáneo se han propuesto como poéticas que interrogan la visualidad y denuncian su capacidad de sujetar saberes y cuerpos. Bajo la luz, un grupo de escritores, artistas y críticos ha dado cuenta de cómo la luminosidad es capaz de velar y, por lo tanto, desconocer cuerpos marginales y sus saberes. Tras encandillarlos, estos cuerpos son sujetados para luego ser desechados, exterminados. Partiendo de la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit y su profunda e inédita reflexión sobre el dispositivo visual, resulta posible ubicar una diversidad de artefactos de Pedro Lemebel, Paz Errázuriz, Alfredo Jaar, Carlos Leppe, Gloria Camiruaga, Pilar Donoso, Nelly Richard, Lina Meruane, Cecilia Vicuña y de la propia Diamela Eltit, en los que la visualidad ya no es más equivalente de visibilidad, sino de sometimiento, captura. La opacidad constituye una poética capaz de enfrentar el espectro lumínico, así como de denunciar las diversas maneras en las que esta ponzoñosa luz baña cuerpos, saberes, políticas, para luego desaparecerlos.

6 En 1989, Pedro Lemebel realiza una acción en la que usa jeringas como parte de la exposición *Lo que el sida se llevó* de las Yeguas del Apocalipsis en el Instituto Chileno-Francés de Cultura: “La performance consistió en la representación de San Sebastián martirizado en el cuerpo de Pedro Lemebel semidesnudo y flechado por jeringas cuyo contenido imitaba la sangre” (Lemebel, *Arder* 92). Nuevamente, tortura y enfermedad van atravesadas por una misma aguja.

violenta distancia, del estruendoso choque entre primer y tercer mundo, del fracaso del multiculturalismo en el seno del proyecto homosexual. Justo otro segmento *de Loco afán*, “Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)”, relata cómo Lemebel –en 1994, a propósito de la conmemoración de los veinticinco años de los eventos ocurridos alrededor del Stonewall–, tras caminar por Christopher Street, observa un mundo gay que lejos de incluirlo, lo excluye. Recorriendo el escenario gay del “Gran Mundo”, Lemebel detiene sus ojos en las tiendas sadomasoquistas y, recordando cómo estos objetos (clavos, alfileres de gancho, tornillos) se usaban como elementos de tortura de la feroz dictadura chilena, verbaliza su disgusto. No obstante, resulta crucial su reflexión acerca de los cuerpos que pululan en este barrio:

Porque cuando te bajas del metro en Christopher Street, te encuentras de sopetón con una tonelada de músculos y fisicoculturistas, en *minishort*, peladas y con aritos, las parejas de hombres en patines pasan de la mano sopladas por tu lado como si no te vieran. Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay. (71)

Sin duda alguna, la construcción de un cuerpo gay masculino, musculoso y blanco plantea una visibilidad muy similar a la heterosexual, muy problemática a todas luces, que revela su fracasada democratización de la agenda marica. Un “invisible” Pedro Lemebel remata con una frase demoledora. Denunciando cómo se ha comercializado lo gay, en un barrio donde “las cosas valen un ojo de la cara”, afirma: “Sobre todo en esta fiesta mundial en que la isla de Manhattan luce embanderada con todos los colores del arco iris gay. Que más bien es uno solo, el blanco. Porque tal vez lo gay es blanco” (71). Una vez más, Lemebel protesta por estar al margen del “margen”, activa su doble carácter marginal. Y de este modo, en una acción durante su visita a Nueva York en 1994, ataviado con una especie de corona de espinas que han sido reemplazadas por jeringas cargadas de sangre, como cristo tercermundista pero también como Madonna dolorosa con aureola sangrienta, posa con un mensaje errático escrito en una manta improvisada “CHILE RETURN AIDS” (figura 1). Lemebel protesta con una consigna casi ilegible, analfabeta, con la que pretende devolverle el virus a su portador original, “deportarlo” a la capital del imperio, perpetrar un golpe de vuelta,

“Chile (les) regresa el sida”. De cierto modo, el artista chileno desvía el curso del sida y redirecciona la fantasía fóbica que Adrián Cangi define como una “especie de viento del paraíso o de sacrificio justiciero” (53).



**FIGURA 1.** *Alacranes en la marcha* (1994). Pedro Lemebel en Nueva York a propósito de la conmemoración de los veinticinco años de los disturbios ocurridos en el bar Stonewall. La manta se propone esgrimir: “Chile (les) regresa el sida”  
**FOTO:** Gabriela Jara. Cortesía Galería D21.

En este sentido, para Pedro Lemebel la política de alianza con comunidades gays o *queers* estadounidenses o, en general, con colectivos provenientes de países industrializados resulta siempre problemática. Poquísimas líneas de *Loco afán* evidencian puentes políticos con movimientos de “primer mundo”. El final de la crónica sobre el bar Stonewall, sin embargo, produce una zona más compleja entre primer y tercer mundos. Luego de exponer la monocromía del arcoíris del orgullo gay estadounidense y confirmar su no pertenencia, Lemebel tantea otro Nueva York, uno “que no pertenece al oro postal de la estética musculada, que [...] tiene otros recovecos donde no sentirse tan extraño, otros bares más contaminados donde el alma latina salsea su canción territorial” (72). Recovecos como agujeros, *huecos*, desterritorializaciones. Esto mismo sucede con lo que Lemebel denomina “necrópolis de pieles” en su crónica “El proyecto Nombres (Un mapa sentimental)”. La crónica aborda la experiencia de las comunidades estadounidenses afectadas por el sida y las políticas gubernamentales en pleno auge neoliberal, en específico el uso de prendas de vestir como epitafios y la gigantesca alfombra expuesta en 1987 ante la Casa Blanca como protesta de los sufrientes de la epidemia.<sup>7</sup> Para Lemebel, este improvisado museo del sida, hecho campamento frente a la arquitectura del poder, responde con su residualidad sentimental a la serialización de la discursividad americana, “única gasa, único tul o brocado que la pasión echó por tierra en el estruendo taquillero de la epidemia” (102). En este sentido, Lemebel se acerca a la fragilidad de este tejido-epitafio, empatiza con el gesto político de los familiares de las víctimas. Sin embargo, se produce un nuevo distanciamiento cuando Lemebel evalúa el mismo gesto, pero ahora copiado por una institución homóloga chilena, el CEPSS. En la versión vernácula, las temporalidades ya atrapadas por la mariposa de la crónica de los visones se imprimen, una vez más, en el tejido, ahora sí, tramado a mano con agujas:

En uno de estos tapices, de un metro de ancho por cincuenta centímetros de largo, se lee “Víctor por siempre”, bordado en lana roja, sobre saco de

---

7 El *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* consistió en la elaboración, en 1985, de una enorme manta para conmemorar las vidas perdidas a raíz de la epidemia. La manta, compuesta de mosaicos y concebida por el activista estadounidense Cleve Jones durante una marcha que recordaba los asesinatos de Harvey Milk y George Moscone, fue expuesta en 1987 en el National Mall de Washington, a propósito de la Segunda marcha nacional por los derechos de gays y lesbianas realizada en esta ciudad.

arpillera. Sin duda la primera lectura de este tapiz lo relaciona con Víctor Jara y su memoria de mártir en dictadura. Otras connotaciones proclaman estas expresiones locales, un cruce político inevitable las succiona en una marca de nombres sidados o desaparecidos, que deletrean sin ecos el mismo desamparo. Las manos que tejen son parecidas, pero una doble sombra semianalfabeta perfila su huella en el tizne de la ortografía. Un dígito de retazos que ponen en acción las morenas extremidades de América Latina para rearmar la pena con los hilos negros de su preñez. (102)

Nuevamente se establece una correspondencia entre dictadura y sida. El nombre de Víctor, fallecido a causa de la epidemia, cita de manera involuntaria el nombre de Víctor Jara, cantante emblemático de la Unidad Popular, muerto y mutilado (corporal y vocalmente) por la dictadura. Pero más allá de la temporalidad ya planteada, de la circunstancia comunicante entre sidados y detenidos-desaparecidos, lo que el tapiz descubre son las manos que tejen y que producen un contraste entre la sinteticidad y producción en serie de los tejidos estadounidense y el saco de arpillera. La ortografía también se distancia de la del norte –caricaturizada por Pedro Lemebel cuando afirma que los tejidos chilenos jamás estarán firmados por Liz Taylor (102)– y, como la manta precariamente escrita en inglés que porta Lemebel en Nueva York, delata su procedencia analfabeta, sudaca.<sup>8</sup> Lo más significativo, sin embargo,

---

8 Diamela Eltit ha construido esta noción como respuesta simbólica y literaria a la impronta transnacional del término sudaca. En *El cuarto mundo*, los mellizos narran su desarrollo desde el propio momento de su concepción. La novela es narrada en dos partes: una de ellas por el hermano mellizo, María Chipia, y otra por la hermana. Travestismo, incesto, exhibicionismo, adulterio son componentes centrales de la estética formulada. La opresión masculina es subvertida por una feminización del cuerpo y luego de la casa que deviene enferma y monstruosa, que deforma a la familia decente, normativa, nacionalista y, a su vez, exhibe un cuerpo familiar herido de nacimiento, sudaca. La gestación de los mellizos incestuosos se produce en un cuerpo enfermo. La madre ha concebido en pleno auge de fiebres y dolores a causa de la investida violenta de su esposo. La enfermedad no es fértil, ni meramente logra transferirse al momento del parto, la novela de Eltit se adentra en el complejo contagio de los “terrores femeninos” a partir de una visión (re)productiva de la enfermedad. La niña producto del incesto viene herida, resulta abominable. La novela finaliza con una imagen autorreferencial que genera una escritura enferma como marca de nacimiento: “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta” (117). En cierto sentido, la concepción de la novela sudaca responde a una ocupación comercial de la novela latinoamericana, ocupación editorial (por ser dictada desde afuera y por sus corporaciones), ocupación que responde al *boom* y a sus ficciones tran-

radica justamente en el analfabetismo, anal-fabetismo que desata los hilos negros de las agujas tejedoras. El sidario que escribe Lemebel hace emerger los muchos agujeros y *huecos* de la cultura coliza.

### **Frida en mis pensamientos, la última acción hospitalaria de Pedro Lemebel**

En la fotografía tomada en Nueva York, Lemebel lleva una especie de corsé, una pieza que recuerda aquella faja de yeso usada por Frida Kahlo para reparar su cuerpo, para hacer de todos sus escombros somáticos una silueta inteligible. ¿Qué más puede decirse acerca de Frida Kahlo? ¿Qué más puede hacerse con su cuerpo enfermo? Frida se colocó anatómicamente en primer plano, expuso su cuerpo como ningún otro artista lo había hecho antes. Penetrado, animalizado, quebrado de columna, deshilachado, hecho una hilacha sangrienta, cuerpo perforado de manera múltiple, violentado hasta el grito desgarrado. El cuerpo agujereado de Frida Kahlo, sin duda, ha sido central para el travestismo lemebeliano. Desde muy temprano, desde los ochenta de las Yeguas, Lemebel se detiene en el cuerpo de Frida y encuentra en él la multiplicidad a la que me he referido una y otra vez, el cuerpo que conjuga enfermedad y violencia.

La primera incursión en el trabajo de la artista mexicana se produce justamente en 1989, *Las dos Fridas*, fotografía de Pedro Marinello en la que las Yeguas, Lemebel y Casas, posan copiando el cuadro de 1939. Un año después, en 1990, como acción incluida en la exposición individual celebrada en la Galería Bucci de Santiago, el colectivo chileno recreó por tres horas consecutivas el cuadro de Kahlo: “Ambos maquillados, a torso desnudo, con pintura al óleo en el pecho y tomados de la mano. La puesta en escena se llevaba a cabo tras una cortina de plástico en la que se proyectaba el cuadro original de Frida Kahlo” (Yeguas del Apocalipsis, página web oficial). Las Yeguas intervienen una imagen icónica durante dos años fundamentales para la historia reciente de Chile, el plebiscito a Pinochet y las nuevas elecciones, que insiste en el cuerpo agujereado. De acuerdo con Jean Franco, la pose de los artistas descarta la abyección para resaltar el orgullo y la actitud desafiante del cuadro de Kahlo:

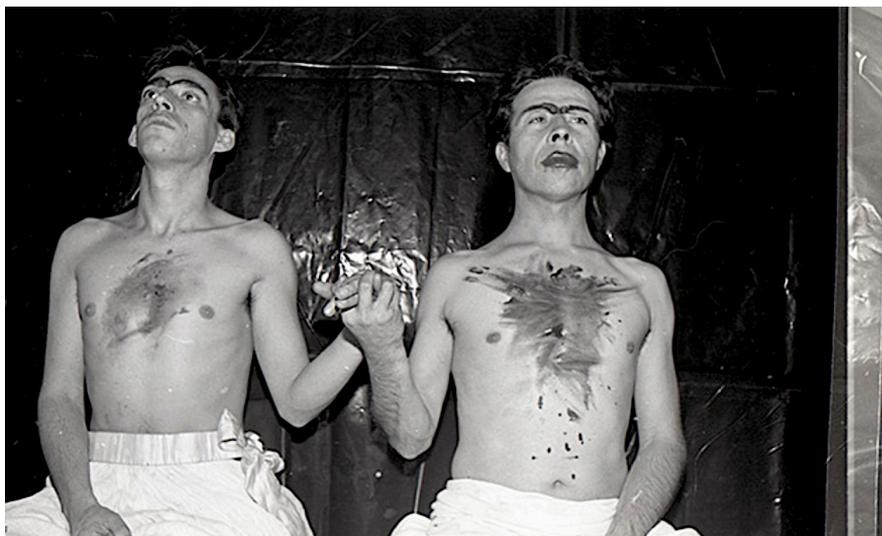
El retrato-performance dual eleva el sufrimiento individual al plano político definido por la pandemia. A través del intercambio de ropas,

---

quilizadoras. Si el fin de Macondo, en *Cien años de soledad*, sucede a causa del incesto –el niño con cola de cerdo– el final metaficcional de *El cuarto mundo* es el nacimiento de la monstruo-novela, de la novela proveniente del inframundo, de la novela sudaca.

los homosexuales insisten en la expresión de lo afectivo, considerado tradicionalmente como femenino. El retrato puede entenderse así en términos de la teoría de Judith Butler [...] como “una reelaboración específica de lo abyecto en agenciamiento político”. (18)

No obstante, pese a la acertada lectura de Franco al plantear la relación entre el cuerpo anacrónico de Frida y el sida, así como su repolitización, quiero insistir en la apertura del cuerpo. Es decir, en este ensamblaje que conjuga un corazón abierto y uno cerrado, que produce una desconexión entre los corazones izquierdo y derecho, que marca un hiato sangriento entre Europa y América, que destapa una discontinuidad entre la Frida enferma y la sana, se abren orificios en el cuerpo, se abre el cuerpo, se abre el cuerpo en dos. En cierto sentido, en la acción *Las dos Fridas* (figura 2), llevada a cabo en la vidriera de la Galería Bucci, en la que parece que el corazón ha explotado hasta dejar un orificio profundo en el pecho de las Yeguas, más profundo aún en el pecho de Lemebel; se saca de contexto el cuerpo de la artista, se le arrebató al mercado del arte y se suspende la sobreexplotación del cuerpo sufriente, para entonces perforarlo una vez más, actualizar sus orificios y exponer sus cicatrices. En definitiva, el corazón es otra cicatriz.



**FIGURA 2.** *Las dos Fridas*. Yeguas del Apocalipsis, 1990. La acción tuvo lugar en la exposición celebrada en la Galería Bucci de Santiago  
**FOTO:** Ulises Nieto. Cortesía Galería D21.

El uso de Frida Kahlo continúa. Un grupo de fotografías de Lemebel copia su trabajo retratístico e interviene sus cejas haciéndolas parecer a las de la mexicana (*Frida I* y *Frida II*, 1990). Lemebel lleva a escena *Frida II* (figura 3) para la inauguración de la exposición *Museo Abierto*, en 1990, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Mucho más tarde, antes de morir, en su última hospitalización, Lemebel pide hacer una acción. El artista chileno, una vez más, aunque ya sin la otra yegua, se maquilla y posa como Frida Kahlo.<sup>9</sup> En silla de ruedas, con su cuerpo en el umbral, Lemebel se prepara para ejecutar su última acción (figura 4). Y en cierto sentido, esta última intervención ejecuta un gesto citacional, ya que Lemebel pide una bandera, la de la Unión Soviética, la del Partido Comunista. El uso de la bandera no constituye un elemento nuevo en el trabajo corporal del escritor chileno. Las fotografías de Claudia Román que acompañan el manifiesto “Hablo por mi diferencia” muestran a Lemebel intervenido, la hoz y el martillo cubren su cara, la atraviesan. En esta oportunidad, el gesto de pedir la bandera constituye una cita que directamente evoca la muerte de Frida. Como bien se conoce, su féretro se cubre con la bandera del Partido Comunista en el Palacio de Bellas Artes de México. En un hospital santiaguino, sesenta años más tarde, Lemebel se viste de Frida, pero, en esta ocasión, se trata de la Frida ya muerta, cubierta por la amplia bandera. Su cuerpo, entonces, ya muerto simbólicamente, produce una sobrevida. No se trata de una muerte en vida, sino de una vida en muerte. Su última acción se perpetra *más allá* de esta oposición binaria. Asimismo, como Jean Franco afirma: a diferencia de los cubanos Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, Pedro Lemebel registra “el después de la epidemia” pero no como apocalipsis sino como transformación neoliberal (58). Por lo tanto, esta última acción hospitalaria también recupera a la Frida muerta para torcer su destino y ubicarla en el umbral de la muerte, en el brevísimo instante en el que la artista mexicana resulta completamente inapropiable.

---

9 Escribí el presente artículo antes de la publicación del ensayo “‘La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida’. La última *performance* de Pedro Lemebel”. Para otra lectura de la acción hospitalaria de Lemebel, consultar el artículo de Fernando Blanco.



**FIGURA 3.** *Frida II*. Pedro Lemebel, 1990. Lemebel lleva a escena *Frida II* a propósito de la inauguración de la exposición *Museo Abierto*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1990

**FOTO:** Pedro Marinello. Cortesía Galería D21.



**FIGURA 4.** *La última acción hospitalaria de Pedro Lemebel.* Enero de 2015  
**FOTO:** Juan Pablo Sutherland. Colección privada de Juan Pablo Sutherland.

### El archivo anal: “Hablo por mi diferencia”

En un relato publicado en 2015, “Lo profundo”, la escritora chilena Lina Meruane explora la decisión de una mujer de ejercer soberanía sobre el agujero producido en su cuerpo tras una intervención quirúrgica. Negándose a que sea clausurado, la mujer del relato propone que la enfermedad, materializada en la profundidad de la herida sin suturar, constituya un devenir deseable. Se trataría, para sintetizar, de dar cuenta de las múltiples potencias emancipadoras de la enfermedad y la capacidad política, transgresora, del cuerpo enfermo. La protagonista de “Lo profundo” parece intentar que el agujero cobre autonomía. Por supuesto, la rajadura quirúrgica tiene una relación directa con la sexuación del cuerpo. Como para el personaje del relato de Meruane, para Lemebel “la rajadura del dolor” (*Loco afán* 75) propone una intersección múltiple, conjuga tres heridas y, por lo tanto, tres cicatrices que convergen en una sola marca: la del cuerpo enfermo, la del cuerpo torturado y la de *la caverna subterránea*, es decir, el ano.

Pedro Lemebel ha hecho del ano un órgano que trasciende su constitución como zona indeseable, fecal, un órgano que se emancipa ante su ocupación psicoanalítica, determinado por impulsos hostiles, destructivos, o por su capacidad retentiva. Lemebel habita ese mismo órgano y comprende su productividad al punto de desarrollar toda una política anal capaz de repensar y resituar el basural, el cacal, el cuerpo enfermo, sudaca, comunista, homosexual. Sus crónicas, acciones, relatos orales, intervenciones en la esfera pública, constituyen un corpus que da cuenta de la emancipación radical del ano. Asimismo, la enfermedad que cobra la vida del escritor, el cáncer de laringe, no solo es reescrita. Como en “Lo profundo”, Lemebel decide ejercer soberanía del órgano y, en sus últimas acciones, hacer del agujero laríngeo producto de una operación correctiva, un orificio capaz de reubicar anatómicamente el ano y colocarlo tanto en el centro del escenario como en el centro de la oralidad, “Hablo por mi diferencia”. El archivo de Pedro Lemebel está caracterizado por una analidad que niega la dinámica expulsión/retención para entonces constituirse como máquina de inteligibilidad, máquina radical que reordena de forma masiva el mundo. Como propone Diamela Eltit en relación con las Yeguas, “el colectivo excede la noción anquilosada de la homosexualidad como cultura homogénea, haciéndola ingresar a una plataforma política que evidencia su insuficiencia como categoría inamovible” (*Signos vitales* 149). Las Yeguas no consideran que el homosexual sea trasgresor por *dar el culo*, Pedro Lemebel propone la emancipación del culo marica y proletario.

Fernanda Carvajal ha planteado que la entrada de Casas y Lemebel a la universidad pública, su acción titulada *Refundación de la Universidad de Chile* (figura 5) –en la que las Yeguas del Apocalipsis remedan y ponen en cuestión la virilidad de la fundación al parodiar la entrada de Pedro de Valdivia a Santiago y lo hacen ahora en una universidad, aún ocupada por el ejército en tiempos de dictadura– puede ser leída como la aparición de un deseo desestructurante, des-edipizado y anal: “La puesta en escena del deseo



**FIGURA 5.** *Refundación de la Universidad de Chile.* Yeguas del Apocalipsis, 1988. Pedro Lemebel y Francisco Casas entran desnudos sobre una yegua a la Universidad de Chile  
**FOTO:** Cortesía Galería D21.

anal con que Lemebel y Casas irrumpen en el espacio universitario [...] hace converger una política de subjetivación que subraya la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, al tiempo que reclama y anticipa la entrada de las minorías sexuales en la universidad pública” (61). Es decir, esto que podría definir aquí como *pulsión anal*, que además Carvajal piensa como la apertura a nuevas minorías o, incluso, siguiendo a Patricio Marchant y a Guy Hocquenghem, como la figura del descubrimiento, deprivatización y apertura anal y, por lo tanto, como una figura de la grupalización del deseo desde una perspectiva horizontal (61); puede también entenderse como la activación temprana de un órgano de inteligibilidad. El desnudo de Casas y Lemebel sobre el animal funda analmente a las Yeguas del Apocalipsis.

Por su parte, en el manifiesto “Hablo por mi diferencia”, Lemebel protesta, grita: “Yo no pongo la otra mejilla/ Pongo el culo compañero” (38). En cierto sentido, poner el culo, *mostrar sus nalgas morenas*, da cuenta del desequilibrio hemisférico, de la infranqueable brecha entre primer y tercer mundos, del cuerpo proletario y homosexual como diana a la espera de dardos envenenados capaces de inocular el virus, el virus del sistema. A propósito de esto, en su crónica “Loco afán”, cuya relevancia hace que el libro tome prestado su título, Lemebel afirma: “Poco o nada que hacer con este hospital de naufragio varado en nuestra deshilachada costa. Un movimiento gay del que no participamos y sin embargo nos llega su resaca contagiosa. Una causa del mundo desarrollado que ojeamos a la distancia, demasiado anal-fabetos para articular un discurso. Demasiadas trenzas sueltas coqueteándole al poder, demasiados penes cesantes para preocuparse de otra cosa” (125). El anal-fabetismo, una vez más citado, produce su anal-fabeto. En este sentido puede entenderse la acción titulada *Alfabeto* (figura 6) en el periodo dictatorial, recreada en la última etapa del artista e incluida en su exposición retrospectiva *Arder*. Pedro Lemebel, calzado con sus ya emblemáticos taco aguja, inscribe en el pavimento todo el alfabeto, trazando cada letra, de la A a la Z, quemándolo y resguardando el resto voluble en sus cenizas. Nelly Richard ha apuntado que la dramatización de la memoria se juega en el escenario de aquellas obras que durante la dictadura chilena memorizan la desposesión a través de un alfabeto de la sobrevivencia, de huellas a reciclar mediante “precarias economías del trazo y de la traza” (*La insubordinación de los signos* 14). Ciertamente, sus taco aguja escriben con fuego un alfabeto –el video de la acción insiste en un mismo posicionamiento de la cámara, casi siempre planos en picado–, pero también trazan un anal-fabeto ceniciento.



**FIGURA 6.** *Alfabeto*. Pedro Lemebel, 2014. Pedro Lemebel, calzado con sus ya emblemáticos taco aguja, inscribe en el pavimento todo el alfabeto, trazando cada letra, de la A a la Z, quemándolo y resguardando el resto voluble en sus cenizas  
**FOTO:** Pedro Marinello. Cortesía Galería D21.

A propósito de esto, en el video de Gloria Camiruaga *Casa particular*, colaboración de la videasta con las Yeguas del Apocalipsis, se presenta una entrevista con la Madonna, la misma de la crónica antes discutida. En ella, la Madonna no solamente explica claramente cómo, casi por acto de magia, en el cuerpo travesti se ejecuta una cirugía artesanal. Lemebel relata: “posó bajo la ducha. Tal como Dios la echó al mundo, pero ocultando la vergüenza del miembro entre las nalgas. El candado chino del mundo travesti, que simula una vagina echándose el racimo hacia atrás” (*Loco afán* 40). El video de Camiruaga, entonces, se ocupa del ano: ante la cámara, Madonna habla de los trucos más inconfesables para activar el novel órgano sexual. El agujero –doloroso por deleznable, sufriente por ser el epicentro del virus, misterioso por su ausencia de todo discurso pedagógico de la sexualidad– se descubre en el propio cuerpo de la Madonna, carne arrasada por la epidemia, apaleada por la heteronormatividad.

Por lo tanto, desde el momento temprano de *La refundación de la Universidad de Chile*, un cuerpo con órgano irrumpe en el complejo panorama chileno, órgano no reproductivo, no hecho espacio del saber, repudiado, ocultado por vergonzoso, que ocupa y a la vez produce, y esto resulta fundamental, una analidad *okupa*. Y esta analidad que hace desactivar la heteronormatividad de los estadios del desarrollo psicosexual –es decir, la división freudiana en diferentes fases que se superan una a la otra de manera consecutiva–, ocupa únicamente la fase anal.<sup>10</sup> Pulsión anal que ahora se reestructura y enseñoa para inscribir al ano en el horizonte simbólico del sexo y, más aún, para hacer de él una máquina-órgano de inteligibilidad. Si como plantea Diamela Eltit, tras trazar una tradición chilena que comienza con *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D’Halmar y prosigue con *El lugar sin límites* de José Donoso, Lemebel escribe un nuevo capítulo al tomar a la loca, sacarla del prostíbulo y hacerla circular por el espacio público (“Entrevista con Diamela Eltit”), tal circulación no solo se tematiza: la

---

10 De acuerdo con la teoría psicoanalítica, desde el nacimiento hasta aproximadamente los cinco años de edad, el ser humano pasa por tres etapas: oral, anal y genital, que se vinculan a movimientos sucesivos de la libido o energía instintiva por las diferentes regiones corporales relacionadas con el objeto que produce placer y sobre el que se puede ejercer algún tipo de control: el seno, las heces y los genitales. La fase anal o sádico-anal se divide en una etapa inicial o expulsiva, donde hay un predominio de impulsos hostiles y destructivos hacia el mundo externo, seguida de una etapa de retención, donde comienza a aparecer el amor por el objeto y el impulso de conservarlo. Estas tres fases –la oral, la anal y la genital– siguen presentes a lo largo de toda la vida del sujeto, siendo la última, la genital, la que consolida el amor hacia el objeto como algo externo, independiente y valioso.

loca se hace de una voz pública a partir de un órgano que, a su vez, se hace *público*. La mariposa se vuelve un intelectual orgánico, es decir, un intelectual con órgano.

En este mismo orden de ideas, después de su enfermedad, Lemebel comienza una serie de presentaciones públicas en las que lleva a escena su voz. Una vez más, Lina Meruane encuentra que la voz extraída de “lo más profundo”, como en aquel agujero que emancipa la protagonista de su relato “Lo profundo”, proviene de una especie de cuerpo-instrumento, afinado por sus hábiles dedos. A propósito de la muerte de Lemebel, tras haber acudido a alguna de sus últimas presentaciones, Meruane relata:

El silabeo vuelto susurro, vuelto hilo de voz tras la extracción de la primera cuerda vocal a la que seguiría la segunda. Esta iba a ser la cirugía que acabara con Lemebel, pensamos algunos. Sus amigos más cercanos creyeron que se había acabado la performance con la mutilación definitiva de su voz. Una muerte en vida para un autor que había hecho de la protesta, escrita y *auullada*, o mejor, *escrita para ser declamada*, su política. Pero desde el hueco mudo de su laringe Lemebel volvió a entonar su palabra: extrajo, de lo más profundo de su voluntarioso deseo, un murmullo sintético, una voz de ultratumba y sin renunciar a la risa ni a la radio a.m. le dio, de título, a su nueva puesta en escena el sonoro *Susurrucucú Paloma*. No tenía cuerdas laríngeas, es cierto, pero cuerda de la otra tenía para rato. Ya no dejó de subirse al escenario, vestido de un extraño luto, arropada su garganta (la cicatriz de la garganta) por pañuelos palestinos. Entre sorbos de agua que lubricaban su mudéz y le aclaraban su decir ahora prostético, Lemebel le dio un nuevo uso a sus dedos: los que antes tocaban otros cuerpos, los que antes escribían sobre el teclado, ahora también pulsaban el artilugio de su garganta para hacer saltar las palabras metálicas, efectistas, en el micrófono que ahora iba a amplificarlas. (“Pedro Lemebel, su lengua como un puño”)

De este cuerpo-instrumento se desprende una voz que hasta el momento no había sido escuchada, una voz que no había irrumpido en escena. Y resulta interesante que justamente la voz haya sido fundamental para producir discursos capaces de enfrentar la catástrofe de ciertas subjetividades durante la dictadura chilena. Específicamente, cierto uso del relato testimonial, como, por ejemplo, *El Padre Mío* de Diamela Eltit, ha constituido un formato privilegiado que “daba voz a los sin voz textualizando historias de vida y narraciones biográficas situadas en los márgenes de las visiones constituidas e instituidas” (Richard, *La insubordinación de los signos* 27). En este sentido, una vez más a propósito de la muerte de Lemebel, Paul B. Preciado responde con un grito

de rabia, doloroso y estridente: “Y el cáncer no habla. Te mueres silenciosa como una barbie cutre, sudaca, proletaria y marica. Incorrupta eres, como una diosa trans-andina. Y nos arrancarán de la historia los libros que ya no escribirás. Pero no tu voz. Y nacerán otra vez mil niños con la alita rota y mil niñas que llevarán tu nombre. Pedro Lemebel. Mil veces, en mil lenguas” (“Perlas y cicatrices para Pedro Lemebel”). Sin embargo, esta voz inarrancable, como afirma Preciado, que se reproducirá en mil niños y mil nombres lemebélicos, no se silencia con el cáncer. Corrijo a Preciado: Lemebel no muere silencioso. Lemebel ha hecho que el cáncer hable o más bien, que el cáncer finalmente materialice ese orificio elocuente que ha bordado por tantos años, ese agujero que loca-liza su voz. Es decir, con este nuevo agujero parlante, Lemebel le da forma a esa máquina-órgano de inteligibilidad.

Incluso, también podría pensarse su *Frida II* (figura 3), aquel ensamblaje acción-fotografía en el que Lemebel inscribe un pajarito en su frente a la usanza de la artista mexicana (quien reserva este espacio para dibujar, por ejemplo, a Diego Rivera) como el descubrimiento de un agujero más profundo. Al insertar este pajarito o, más bien, al tatuar una mariposa, a pesar de que hasta ahora el propio autor haya repetido que se trate de un ave, Lemebel parece abrir un tercer ojo, a lo Bataille. La ahora mariposa de su frente pronostica la transformación o, con mayor precisión, la metamorfosis del cuerpo enfermo, su dolorosa promesa.

*Arder* es la exposición retrospectiva de Lemebel, exposición póstuma presentada en el 2016 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, a un año de la muerte del escritor chileno. No obstante, la muestra de cuya curaduría Lemebel participa en vida, constituye un recorrido por su trabajo visual más allá de las Yeguas del Apocalipsis. *Arder* se propone repolitizar su trabajo, en especial cuando se produce en el contexto museístico de la memoria. Tal como propone Nelly Richard, en el catálogo de la exposición, *Arder*:

significa también [...] que las cenizas de la memoria no terminarán nunca de apagarse. Arder en llamas, dejar cenizas como residuo latente de una combustión cuyo incendio –“verdad y justicia”– puede volver a propagarse en cualquier momento pese a los operativos transicionales destinados a silenciar el pasado culpable con sus neutros pactos del encubrimiento. (16)

*Arder* cobra su nombre de dos acciones que forman parte de su repertorio. Además de *Alfabeto*, el alfabeto en llamas, el nombre de la exposición retrospectiva hace alusión a una acción titulada *Desnudo bajando la escalera* (figuras 7 y 8) realizada en un amanecer del verano del 2014. En las escaleras del Museo de Arte

Contemporáneo de Santiago, desnudo dentro de un saco mariner, Lemebel se arroja por las escaleras, roseadas con una sustancia inflamable y previamente encendidas. Su cuerpo arde cuando rueda veloz para luego ser apagado.<sup>11</sup> Una vez más, Lemebel cita el gesto político de Sebastián Acevedo,<sup>12</sup> hombre inmolado durante la dictadura militar, como protesta por la tortura a la que era sometido su hijo, pero también de las innumerables víctimas, especialmente de los cuerpos desechados y vueltos desecho, dando cuenta de las técnicas de su desaparición.



**FIGURA 7.** *Desnudo bajando la escalera.* Pedro Lemebel, 2014. En las escaleras del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, desnudo, Lemebel entra en un saco mariner para arrojarse por las escaleras previamente encendidas con neopreno. Su cuerpo arde cuando rueda, veloz, hasta detenerse y ser, entonces, apagado

**FOTO:** Pedro Marinello. Cortesía Galería D21.

11 Ya en 1990 con las Yeguas del Apocalipsis, Lemebel habita este espacio. Como reacción a la censura del video *Casa particular* en el Museo de Bellas Artes, el dúo pinta estrellas sobre el suelo y tras encenderlas, baila travestido como Rita Hayworth y Dolores del Río en una nueva adaptación de su acción *Lo que el sida se llevó* (Mosquera 580).

12 A propósito de la serie *Tú dolor dice-minado*, presentada en 1991, las Yeguas del Apocalipsis producen una instalación-acción titulada *Homenaje a Sebastián Acevedo* en la escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción: “los artistas se acostaron sobre cal viva, desnudos e inmóviles, simulando el mapa de Chile, frente a 4 monitores de TV sobre estrellas dibujadas con carbón [...] Una línea transversal de carbón fue incendiada sobre el espacio y sus cuerpos, hasta que consumió, contaminando el lugar con un fuerte olor” (Mosquera 577).



FIGURA 8. *Desnudo bajando la escalera*. Pedro Lemebel, 2014.  
 FOTO: Pedro Marinello. Cortesía Galería D21.

Quiero ahora llamar la atención sobre el uso del propio cuerpo enfermo de Lemebel, iluminado por el resplandor del fuego, que asimismo debe ingresar en un saco mariner. El orificio, destacado por la combustión en la fotografía de Pedro Marinello –es decir, no iluminado sino, por el contrario, hecho oscuridad profunda dado el contraste producido por las zonas ahogadas de luz en la fotografía– se revela y se vuelve visible. A su vez, entrar en un saco, desnudo, evidencia la existencia de un agujero. Y, como recién afirmé, la luz del fuego destaca el agujero y da cuenta de una cuenca vacía que se enfatiza, a su vez, con la ocupación del saco, del saco anal. Claudia Donoso y Paz Errázuriz en su libro *La manzana de Adán*, hacen referencia a la práctica llevada a cabo por parte de una integrante del colectivo trans chileno, Evelyn, de colocarse en el cuello una cinta de terciopelo negro para taparse la marca que delataría su origen perdido (41). Lemebel ya no tapa la manzana de Adán con una cinta; su procedimiento es más radical, la extirpa con violencia como zona generizada e inserta para reforzar el lugar que ha dejado vacío, el ano, su cicatriz analfabeta.

#### Las múltiples muertes de la mariposa

“Cómo es la vida, yo arrancando del sida y me agarra el cáncer”. Esta ya célebre frase de Pedro Lemebel insiste en la enfermedad como circuns-

tancia implacable, como destino inexorable. Sin embargo, su insolencia también descubre su resistencia, su rotunda oposición a la fragilidad del cuerpo, por homosexual, por proletario. En todo caso, se necesitaría de una carga viral tan elevada como la del sida, una célula tan indetenible como la del cáncer, para derribarlo. En un sentido bélico, a propósito tanto de la geopolítica de Lemebel como de la metáfora favorita de la enfermedad de acuerdo con el celebrado ensayo de Susan Sontag, tan solo un arma química de semejante calibre sería capaz de aniquilarlo.



FIGURA 9. “Lemebel se llevó a la tumba un zapato rojo con taco aguja”  
 FUENTE: *Las Últimas Noticias* (25 de enero de 2015): 34. Crónica de Jazmín Lolas E., fotografías en color de Sergio Collao. Archivo de Referencias Críticas, Biblioteca Nacional de Chile.

Como la Madonna, molida a palos por la policía pero que enseguida es capaz de ponerse de pie y afirmar que es una artista, Lemebel reconfigura la enfermedad, hace del cáncer y sus metástasis ya no un arma de guerra, sino una circunstancia con la que, herido, es capaz de desafiar el sistema, aunque sea fracasando. Rebelarse ante la discreción que domina el diagnóstico médico, decir en voz alta que está enfermo, afirmar tener cáncer, mostrar su historia médica en público, es reconocerla, es decir, conocerla de nuevo. Como cogido con alfileres o, más bien, inmovilizado por los filamentos de su taco aguja, Lemebel exhibe la voz. Las metástasis funcionan como ramificaciones de estos susurros, como sistema nervioso del germen, como constelación enferma de un mundo ya no visto ni entendido por los ojos. Porque la afición al ano, su fijación anal, se ubica más allá la pulsión homoerótica. El ano se vuelve una cicatriz que desplaza la escisión umbilical, la que para Sarduy constituye la primera de todas, la única invisible (25). Lemebel vuelve el ano un órgano político popular, capaz de inquietar las geopolíticas de la salud, del género, del cuerpo.

Pedro Lemebel no ha muerto una sola vez. Como en *Bajando desnudo por la escalera*, acción en la que su cuerpo ocupa el lugar del sujeto inmolido en la dictadura, Lemebel ha *ocupado* todas las muertes. En cierto modo, no se ha arrancado del sida, como lo afirma, ha producido una sobrevida. Lemebel ha prestado su exuberante cuerpo, ha extendido su piel a otros cuerpos (sidados, torturados, apaleados, delezados) para incorporar sus cicatrices, para tatuar en su propio cuerpo enfermo, como lo hace con la hoz y el martillo que le atraviesan la cara en la acción que acompaña su histórico manifiesto, su malestar. El entierro de su cuerpo así lo confirma. No solo fue sepultado con la bandera comunista y un taco aguja rojo, como relatan las crónicas de su sepultura, su cuerpo “muerto” da cuenta de las vidas que continúan y lo arropan. De acuerdo con la crónica de Jazmín Lolas E., en un acto previo al entierro, el escritor Juan Pablo Sutherland, amigo de Lemebel, destacó la presencia en el cementerio de la cultura *maricueca*: “las locas culturales, las locas políticas y las locas sueltas” (figura 9). El artículo, sin embargo, narra que Víctor Hugo Robles, el Che de los Gays, también presente en el sepelio, añadió: “¡Y las locas con sida!” (34). Patricio Fernández confirma, por su parte, que al entierro del escritor acudieron: “putos, gitanos, cantores callejeros, locas perdidas, teatreros de plaza, viejas de barrio... Los protagonistas de sus historias y sus destinatarios”. El cuerpo de Pedro Lemebel ha sido materia comunitaria, popular, y sus acciones constituyen toda una geopolítica somática.

### El analfabetismo de la mariposa

Debo terminar el relato, el de mi visita a Pedro en Santiago. Cuando ya los papeles imaginarios, los borradores sin publicar, los libros inéditos, abarrotan imaginariamente el espacio de nuestra conversación, intento que conversemos sobre la materialidad de su archivo. Enseguida Pedro sugiere que debemos posponer la conversación, dice que posiblemente en un futuro podamos hablar de ello, que debe buscar los papeles, que en todo caso necesita tiempo. Todo archivo es anal, retiene. No obstante, como ya he propuesto antes en relación con otras escrituras anales,<sup>13</sup> en este archivo opera una analidad plástica y productiva, una analidad que niega la dinámica expulsión/retención. De acuerdo con la teoría psicoanalítica, en la fase anal el sujeto considera las heces fecales su propiedad, las cuales puede utilizar inicialmente para atacar y destruir, expulsándolas, y luego controlar, reteniéndolas. El archivo anal suspende simbólicamente esta dinámica. Es decir, la analidad que me interesa proponer como categoría archivística se parece a una máquina de inteligibilidad capaz de formar y ser formada y que opera fuera de la dinámica retención-destrucción institucional. En el caso de Lemebel, esta máquina vuelve inmaterial el contenido, para privilegiar sus engranajes y fugarse por la compuerta trasera del placer. El archivo analfabeto se materializa en un más allá de las máquinas archivísticas institucionales y privilegia el cuerpo como único repositorio. Como en el caso de Giuseppe Campuzano y su Museo Travesti del Perú, cuyo carácter no material se potencia “en el saqueo simbólico y sistemático de otras colecciones, donde las piezas transcurren de cumplir la función de tesoros-fetiché a articular un discurso cuyos límites solo quedan establecidos por los propios vacíos intelectuales” (Campuzano y Lafountain-Stokes); la materialidad del archivo Lemebel existe solo en la tenencia comunitaria de un legado, en la invención de una máquina somática capaz de materializar infinitamente un anal-fabeto y la voz de su analfabetismo. Porque la decisión de producir el habla a través de un *hueco* imprevisto –en Chile, *hueco* es también una manera derogatoria de referirse al hombre gay– y entender el sepelio como la apertura de un *hueco*, constituiría la primera aporía material del archivo, del archivo de Pedro Lemebel.

---

13 En mi libro *Tecnologías del cuerpo* propongo el concepto de archivo anal en el trabajo del escritor cubano Reinaldo Arenas para pensar las estrechas relaciones entre archivo y cuerpo. Defino la analidad de este escritor con respecto a su archivo, sexuado en colectivo, cuya construcción, exhibición y exhibicionismo trascienden la posibilidad retentiva y expulsiva para convertirse en cuerpo-archivo-ano, cambiante, no fijo, que se abre en la Universidad de Princeton, repositorio de la colección del escritor cubano (104).



FIGURA 10. *Los taco aguja de Pedro Lemebel*

FUENTE: Sergio Parra. Colección privada de Sergio Parra.

Finalizo con un último giro. A propósito de la adquisición por parte de la Universidad de Princeton del archivo de Diamela Eltit, en una entrevista de prensa, la escritora afirma: “quiere decir que ellos piensan que mi obra me va a sobrevivir a mí”. No obstante, Eltit puntualiza que tal decisión conlleva algunas consecuencias, que “es como irse a la tumba [...] está pensado para obras que están terminando, y eso no podemos escabullirlo” (Rojas V.). En este sentido, el archivo porta una condición de epitafio, produce una frontera que impacta sobre la vida y muerte del autor. El archivo de Lemebel, sin embargo, se rebela contra una temporalidad signada tanto por la linealidad de la propia vida como por la propia constitución de archivo. Es decir, el archivo analfabeto no solo traspasa la muerte sino la vida misma, puesto que la muerte se desdibuja como marca fija, por ya no poder ser infranqueable y por haberse vuelto movediza y múltiple, por haber ocurrido *antes* de su materialización convencional. Se establece, entonces,

una clara ana-cronía. Un archivo anal que, por su doble circunstancia, inmaterial y enferma, por su analfabetismo, cancela su condición mortuoria. En todo caso, el archivo de Pedro Lemebel comenzaría con sus taco aguja (figura 10), ya no como tesoro-fetiché del cuerpo desaparecido, sino como herramienta de escritura, como la afilada pluma que inscribe incesantemente las dolorosas cicatrices de su analfabetismo en el pavimento chileno. Si Sarduy plantea que las cicatrices delatan la historia del cuerpo, Lemebel propondría que las cicatrices incorporan la historia de todos los cuerpos. Cada cicatriz, una muerte; todas juntas componen el mapa callejero de su inusual necropolítica. A fin de cuentas, sus metástasis –estas metástasis de archivo– trazan la historia del gran mariposario enfermo.

### Obras citadas

- Blanco, Fernando. “‘La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida’. La última *performance* de Pedro Lemebel”. *Cuadernos de Literatura* 21.42 (2017): 67-78. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.feys>. Web.
- Blanco, Fernando. “Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. *Desde aceras opuestas*. Ed. Dieter Ingenschay. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006. 53-74. Impreso.
- Camiruaga, Gloria, dir. *Casa particular*. Camiruaga Videoarte, 1990. Video.
- Campuzano, Giuseppe y Lawrence Lafountain-Stokes. “Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Perú”. *E-misférica* 6.2 (2009). <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-entrevista>. Web.
- Cangi, Adrián. “La cigarra no es un bicho”. *Desdén al infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Eds. Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010. 45-55. Impreso.
- Carvajal, Fernanda. “Yeguas del Apocalipsis: la intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento”. *Reverso* (Primavera-verano, 2012): 60-62. Impreso.
- D’Halmar, Augusto. *Pasión y muerte del cura Deusto*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1938. Impreso.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. México: J. Moritz, 1966. Impreso.
- Donoso, Claudia y Paz Errázuriz. *La manzana de Adán*. Santiago, Chile: Zona Editorial, 1990. Impreso.
- Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (Colección Futuro), 2001. Impreso.
- Eltit, Diamela. *El Padre Mío*. Santiago, Chile: Francisco Zegers, 1989. Impreso.
- Eltit, Diamela. “Entrevista con Diamela Eltit”. *Programa Aire Fresco*, 23 de enero de 2015. Web.

- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago, Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1983. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. Impreso.
- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago, Chile: F. Zegers, 1994. Impreso.
- Fernández, Patricio. “Editorial: La Pedra de Chile”. *The Clinic* (29 de enero de 2015). <https://www.theclinic.cl/2015/01/29/editorial-la-pedra-de-chile/>. Web.
- Franco, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. Impreso.
- Franco, Jean. “Pedro Lemebel. El perpetuo enamorado”. *Desdén al infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Eds. Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010. 57-63. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004. Impreso.
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2014. Impreso.
- Guzmán, Patricio. Dir. *Nostalgia de la luz*. Atacama Productions, 2010. Filme.
- Hocquenghem, Guy. “El deseo homosexual”, *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina, 2009. 21-131. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Arder*. Santiago, Chile: Galería D21, 2016. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Madrid: Anagrama, 2000. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Poco hombre: crónicas escogidas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. Impreso.
- Lolas E., Jazmín. “Lemebel se llevó a la tumba un zapato rojo con taco aguja”. *Las Últimas Noticias* (25 de enero de 2015): 34. Archivo de Referencias Críticas, Biblioteca Nacional de Chile. Impreso.
- Marchant, Patricio. “Sobre el uso de ciertas palabras”. *Escritura y Temblor*. Eds. Pablo Oyarzún y Willy Thayer. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001., 65-79. Impreso.
- Meruane, Lina. “Lo profundo”. *Relatos enfermos*. Ed. Javier Guerrero. México - Houston: Conaculta - Literal Publishing, 2015. Impreso.
- Meruane, Lina. “Pedro Lemebel, su lengua como un puño”. *Confabulario*. 31 de enero de 2015. Web.
- Mosquera, Gerardo, ed. *Copiar el edén: arte reciente en Chile*. 2da edición. Santiago, Chile: Puro Chile, 2010. Impreso.
- Preciado, Paul B. “Perlas y cicatrices para Pedro Lemebel”. *El estado mental*, 23 de enero de 2015. Web.
- Preciado, Paul B. *Testo Yónqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008. Impreso.

- Reguillo, Rossana. “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación”. *E-misférica*, #narcomachine 8.2 (2011). Web.
- Richard, Nelly. “‘Bordar de pájaros las banderas de la patria libre’...”. Pedro Lemebel. *Arder*. Santiago, Chile: Galería D21, 2016. Impreso.
- Richard, Nelly. *La Insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. Impreso.
- Rojas V., Constanza. “U. de Princeton adquiere el archivo de Diamela Eltit”. *El Mercurio*. 3 de julio de 2013. Web.
- Sarduy, Severo. *El Cristo de la Rue Jacob*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987. Impreso.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. Impreso.
- “Yeguas del Apocalipsis” (Página web oficial). Galería D21. Proyectos de arte, Fondart, 2015. Web.