

DE LA CRÓNICA AL TESTIMONIO:
DESESTABILIZANDO EL RECUERDO EN
LOCO AFÁN: CRÓNICAS DE SIDARIO
DE PEDRO LEMEBEL

Gloria Medina-Sancho
California State University, Fresno

*La ceremonia del travestismo, pública o secreta,
pero siempre fotografiada . . . no festeja,
no ritualiza y consigna más que la crónica
de un instante: ese en que gracias a la eficacia
de una impostura, de una simulación,
la ausencia intolerable del falo se ha desmentido.*

—Severo Sarduy

EN los albores de la transición política chilena a la democracia se publica *La manzana de Adán* (1990), un libro peculiar que desestabiliza categorías y subjetividades desde su elaboración conjunta hasta la hibridez del tema abordado.¹ Realizado por la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista Claudia Donoso, este libro de fotografías y de testimonios explora la vida de un grupo de homosexuales travestis que ejercen la prostitución en Chile durante la dictadura militar de

¹ Es importante subrayar que *La manzana de Adán* es un libro bilingüe, el cual en su mismo formato busca cruzar barreras de lenguaje. La primera parte incluye los textos escritos en español, mientras la segunda parte presenta después de la sección fotográfica los mismos textos escritos en inglés.

Pinochet.² Antes de su publicación en 1989, *La manzana de Adán* da origen a dos exposiciones, una en el Center for Photography de Sidney, Australia, y la otra en la Galería Ojo de Buey en Santiago de Chile.³ No es casual que a la inauguración de esta última exposición asistan Pedro Lemebel y Francisco Casas, integrantes en ese entonces del Colectivo de Arte “Las Yeguas del Apocalipsis”, quienes realizaban un trabajo artístico especialmente vinculado a la fotografía, el video y la performance. Seis años más tarde con la publicación del segundo libro de crónicas de Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), el mundo marginal de los travestis reaparece en el escenario artístico chileno, pero esta vez está marcado por el signo trágico del SIDA y el auge despiadado del neoliberalismo económico. El presente estudio explora en la perturbadora pose del travesti las complejidades de su representación visual y discursiva. En diálogo con la obra de Errázuriz y Donoso, se analizará especialmente en las crónicas “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” y “La muerte de Madonna”, del libro *Loco afán*, la (de)construcción de la imagen fotográfica y su valor como registro testimonial.

A propósito del abrupto cambio que ha experimentado la sociedad chilena de un estado disciplinario a uno donde se ha privatizado la represión, Jean Franco señala que:

Chile ha pasado de una sociedad en que el homosexual, el travesti y la lesbiana desafiaban los modelos fijos de sexualidad y de género, y por lo tanto existían en formas semiclandestinas, marginadas, a una sociedad en que los grupos antes excluidos son

² Entre los años 1982 y 1987, las autoras establecieron una cercana relación con los hermanos “Eve” y “Pilar” y su madre a quien el libro está dedicado después de su muerte.

³ También parte de la trama del libro fue adaptada a una obra de teatro y representada por el colectivo chileno “Teatro de la Memoria” en 1990.

acogidos por lo menos a nivel del espectáculo, y cuya forma de vida es capturada y administrada. (12)

La manzana de Adán da cuenta del estado disciplinario vivido por la sociedad chilena en tiempos de dictadura, ya sea a través de la represión sufrida por un grupo de travestis de vida precaria y prostibular como del protagonismo desafiante —y deseante— que ellos adquieren en la pose fotográfica. Por su parte, en plena transición democrática, *Loco afán* invita al lector a reflexionar en la misma pose transitoria de sus locas protagonistas “las políticas de un mercado siempre al acecho de cualquier escape” (23).

Los testimonios de los travestis de *La manzana de Adán* comienzan con el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 y finalizan con la visita del Papa Juan Pablo II a Chile en abril de 1987. En una compleja estructura polifónica donde voces e imágenes se entremezclan, estos protagonistas expresan su propia versión de la violenta persecución y adoctrinamiento ejercido por los militares durante la dictadura:

Para el golpe estábamos con la Leila en Valparaíso y nos llevaron a todas a un barco que había arraigado en el puerto. Nos llevaron allá con los ojos vendados en una camioneta. Seis días estuve ahí amontonado, con los otros en un hoyo. Lo primero que hicieron los milicos fue cortarnos el pelo, que nos arrancaban de raíz y después nos orinaban encima. Nos pegaron tanto. . . Mataron a varias para el golpe. A la Mariliz, que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Fue para la Navidad. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, entero clavado con bayonetas. No eran cortaplumas porque en el Instituto Médico Legal nos dijeron: “Estas no son cortaplumas. Son bayonetas”. A la Viviana y a la Juanita las llevaron para el cerro San Cristóbal. Ahí aparecieron. Nosotras vimos cuando las sacaron del prostíbulo: “Ya”, dijeron los milicos, “ustedes dos para afuera”. (11)

Llama la atención que la disciplina dirigida hacia los travestis se enfoque en hechos simples, pero violentos. El acto de “cortar” el pelo representa

una expresión unilateral de poder de un sistema que “corta” o elimina cualquier manifestación diferente de la norma dominante. Si por un lado se reprime cualquier indicio de ambivalencia sexual —en este caso sólo las mujeres pueden llevar el cabello largo—, por el otro se fomenta en la vejación de orinarles encima una relación sadomasoquista que refuerza la masculinidad fálica de los militares y la feminización de los travestis. Además, a través de los relatos sobre homosexuales asesinados y desaparecidos se refleja la preocupación de las autoras por dar cuenta de una “memoria colectiva” que también integre a este sector marginado de la población como víctimas del trauma colectivo de la desaparición forzada. De hecho, ambas realidades omitidas reaparecen como denuncia en los testimonios de los travestis.

Sin embargo, es interesante notar que los homosexuales en su gran mayoría no fueron perseguidos por razones políticas, sino por su comportamiento sexual. *La manzana de Adán* muestra cómo la ambivalencia sexual podía ser perturbadora para el gobierno militar, cuyo discurso autoritario basado en rígidos valores patriarcales buscaba imponerse hegemónicamente sobre la sociedad chilena. En *La insubordinación de los signos*, Nelly Richard explica que todo discurso autoritario privilegia el orden como principio organizador de discursos e identidades. Entonces para mantener los valores que un régimen dictatorial proclama como inmutables, su discurso se vuelve el guardián y censor de todos los otros discursos que amenazan con desestabilizarlo (56-57). Consecuentemente, como lo ha indicado Michel Foucault, la meta de un discurso autoritario es construir una sociedad disciplinada cuyos cuerpos dóciles sean perfectamente funcionales dentro del orden impuesto del régimen (*Discipline and Punish* 138). Es más, los mecanismos de control y censura son particularmente poderosos en las áreas de la sexualidad y la política, donde la lógica de poder que los regula puede definirse como una obligación a la no existencia (*Historia de la sexualidad* 103).

En *El arte de la transición* Francine Masiello reflexiona sobre la creciente relevancia que han tenido los sujetos marginales en la

producción cultural chilena y argentina desde que estos países han pasado de regímenes autoritarios a modelos democráticos neoliberales (17). De hecho, la representación artística de sujetos subalternos en estos países recrea una otredad que fue violentamente borrada durante la dictadura y que todavía se mantiene olvidada en el presente. Masiello también sostiene que el reciente arte de la transición ha prosperado en dualidad y movimiento, mientras las prácticas culturales previamente centradas en la lucha de clases ahora privilegian temas de sexualidad y de género (16). Aunque *La manzana de Adán* fue elaborado en plena dictadura, comparte esta tendencia anticipándose a textos posteriores producidos durante la transición chilena. Junto a otros artistas de vanguardia, Paz Errázuriz desarrolló desde fines de los años setenta diferentes estrategias para contrarrestar la institucionalidad hegemónica. Su técnica fotográfica utiliza procedimientos tradicionales del documental fotográfico de fines del siglo XIX para representar temas y sujetos no tradicionales. Sus sujetos marginales —como los travestis— ocupan el centro de sus retratos; sin embargo en vez de ser los objetos pasivos de una mirada científica y clasificatoria, ellos activamente participan en la (re)construcción de sus identidades.⁴

En este libro los límites entre realidad y ficción, entre cuerpo y disfraz, comienzan a confundirse en la naturaleza misma del travesti. Las fotografías son una extensión del modelo, pero al mismo tiempo el modelo depende de la imagen fotográfica que le confiere realidad. De acuerdo a Susan Sontag, las fotografías son una forma de escapar de la realidad al crear la ilusión de experimentar otro tipo de realidad:

⁴ Entre otros trabajos de Errázuriz se destaca: *El infarto del alma* (1994), realizado en forma conjunta con la escritora Diamela Eltit, explora a través de imágenes y textos la temática amorosa en relación a la precariedad física y psicológica de un grupo de enfermos mentales; y “Los nómadas del mar”, una exhibición fotográfica realizada en 1996 en el Museo de Bellas Artes de Santiago, donde Errázuriz retrata a los últimos sobrevivientes de origen alacalufe, uno de los grupos étnicos más australes del mundo.

“Photography has become one of the principal devices for experiencing something, for giving an appearance of participation” (7). Desde este punto de vista los protagonistas de *La manzana de Adán* son seducidos por la cámara porque ellos desean capturar una realidad que los identifique: “Paz ampliaba las fotografías y se las llevaba de regalo a Evelyn, que se fascinó cuando una de éstas apareció publicada en una revista femenina . . . Pronto le quedó claro a Paz que los travestis se sentían atraídos por la cámara” (104). Pero a pesar que los travestis creen acceder al espacio imaginario y glamoroso donde sus identidades se vuelven “reales”, ellos no se dan cuenta que al mismo tiempo están siendo capturados en su propio acto de simulación.

En el texto, también el lenguaje expresa ciertas contradicciones, por ejemplo cuando Donoso toma algunas libertades gramaticales para aproximarse a los testimonios de los travestis, transgrediendo así normas de género, como es el uso alternado de “nosotras/nosotros” o “enamorada/enamorado”. En relación a este aspecto, Juan Andrés Piña observa en el prólogo del libro que: “las virtudes gramaticales de masculinidad que asoman en las confesiones de los travestis . . . son equivalentes en el aspecto visual a esa delatora manzana de Adán que se oculta con una cinta de terciopelo negro en el cuello” (5). Además Donoso juega con las distintas formas de nombrar a los travestis, tal es el caso de la secuencia nominativa de “Evelyn –Eve– Leo –Leonardo Paredes Sierra”, la cual refleja el permanente estado de transición en que se mueven las identidades de los protagonistas.

En el marco de una sociedad fuertemente reprimida y temerosa de sobrepasar lo oficialmente estatuido, *La manzana de Adán* se sitúa dentro de lo que Nelly Richard denomina como escena de avanzada: “Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder” (1). Tanto por la mixtura de sus disciplinas (visual/textual) como por la hibridación de los géneros, este libro indaga en el cuestionamiento de las identidades a través del perturbador tema de la ambivalencia sexual. Su orientación, más que explayarse en un

ámbito sociológico o cultural, se ha desviado hacia la exploración del deseo individual y colectivo. La elección de la corporalidad, como material de trabajo, se manifiesta como un escenario de censura y al mismo tiempo de insubordinación. De este modo “el cuerpo y el paisaje se reconquistan a través de una nueva señalética del deseo o de la inobediencia sobreimpresa por encima de la trama social y de sus micropolíticas de la percepción, del gesto o del comportamiento, del afecto y de la emoción, de la intercomunicación” (6).

Loco afán: crónicas de sidario de Pedro Lemebel viene a continuar esta reflexión acerca de la sociedad chilena en torno a la imagen del travesti. Si bien no es un libro de fotografías, como lo es en parte el libro de Errázuriz y Donoso, sí incluye una fotografía en la portada de sus distintas ediciones, y en algunas de las crónicas antologadas la representación de una foto, un video o una performance se convierten en el hilo conductor de la narración. Por ejemplo, la imagen de la portada de la primera edición, realizada en 1990 por el fotógrafo Pedro Marinello, muestra la acción de arte de Las Yeguas del Apocalipsis titulada “Pájaros Raros”. En sintonía con las crónicas de *Loco afán* la imagen retrata la pose teatral de Lemebel y Casas en su representación *kitsch* del travesti, donde no faltan las plumas ni el maquillaje en medio del aleteo artificial de pequeños pájaros, cuyo blanco immaculado contrasta con el fondo negro de la foto. Pero a diferencia de los travestis retratados por Errázuriz, la pose de las Yeguas no persigue el lente de la cámara, ya que la mirada de Casas contempla con devoción al cielo mientras que la mirada de Lemebel se desvía con indiferencia hacia otra parte. Pareciera entonces que esta representación de la rareza del travesti se centrara en su deseo paradójico por lo divino y lo profano, sirviendo así como marco introductorio de las crónicas del libro.⁵

⁵ De hecho una de las crónicas de *Loco afán*, que se titula “La transfiguración de Miguel Ángel (o ‘la fe mueve montañas’)”, trata del adolescente de Villa Alemana que se comunicaba con la Virgen y hacía

En la primera crónica titulada “La noche de los visones”, a través de una foto deslavada por el paso del tiempo, se van hilvanando diferentes momentos de la historia nacional: los últimos meses de la Unidad Popular, el inicio de la dictadura con el golpe de estado y su término con el triunfo de la democracia, y la llegada desde el primer mundo del neoliberalismo y del SIDA. Quienes posan para la foto son un grupo de homosexuales de distintas clases sociales que sin saberlo se reúnen por última vez en la casa de la Palma para celebrar la llegada del año nuevo de 1973. La voz narrativa insiste en la imperfección de la foto como una advertencia de la imposibilidad de fijar el recuerdo, más imposible aún cuando la pose de los fotografiados perturba nuestra mirada y nos hace testigos de su doble ausencia:

De esa fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. . . La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del SIDA, entela la doble desaparición de casi todas las locas. (16)

Considerando la reflexión de la fotografía como registro mortuario que da Roland Barthes en *Camera Lucida* (1980), Jean Franco observa que “para Lemebel, la fotografía y la imagen fotografiada valen como constancia de la muerte y lugar de memoria” (19).⁶ Para Franco aquello que afecta la mirada del espectador, el *punctum* de Barthes, se encuentra en el deterioro mismo de la foto, “en la suciedad de las moscas”, que pone en evidencia el paso del tiempo y la presencia de la

sanaciones en la época de la dictadura. Después de reunir bastante dinero Miguel Ángel se va del país para regresar en democracia convertido en mujer y con un nuevo nombre.

⁶ Susan Sontag también tiene una reflexión similar sobre la fotografía cuando sostiene que: “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability” (11).

muerte (19). Llama la atención que lo borroso de la foto se deba también al desenfoque inicial de la cámara, debido al apuro del fotógrafo y al apremio de los sujetos fotografiados: “La foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el ‘loco afán’ por saltar al futuro” (18). Por medio de este recurso, vemos cómo Lemebel se resiste a la mercantilización de la memoria y del deseo, al no ofrecer a la mirada presente una imagen nítida y domesticada del pasado. También en el deseo apremiante de los travestis por fijar lo glamoroso y divino de sus poses, el autor descubre el velo de un simulacro que no puede ocultar el futuro deterioro de esos cuerpos marcados por la enfermedad y el olvido social.

La escritura de Lemebel denuncia la doble desaparición de la loca, ya sea por la plaga del SIDA que causó estragos dentro de su comunidad, como por la marginación social sufrida incluso al interior de la comunidad homosexual. Según Diana Palaversich, la loca representa “una serie de identidades nómadas en constante deriva y desplazamiento que no se pueden absorber dentro de una identidad gay, más fija, ‘higiénica’ y domada” (256). En “La noche de los visones” la foto predice la extinción del travestismo local y su reemplazo por una expresión de homosexualidad primermundista, más normalizada y aceptada por el resto de la sociedad: “La foto despide el siglo con el plumaje raído de las locas aún torcidas, aún folclóricas en sus ademanes ilegales. Pareciera un friso arcaico donde la intromisión del patrón gay, todavía no había puesto su marca. Donde el territorio nativo aún no recibía el contagio de la plaga, como recolonización a través de los fluidos corporales” (22).

Tras el golpe militar, el fin de las utopías sociales va a dar paso a un desatado neoliberalismo económico, orquestado por los medios de comunicación, que también va a impactar las vidas y los deseos de los sectores populares. La crónica “La muerte de Madonna” ilustra la obsesión por imitar a la cantante norteamericana Madonna de una loca de origen mapuche que vive de la prostitución: “Ella sola se puso Madonna, antes tenía otro nombre. Pero cuando la vio por la tele se

enamoró de la gringa, casi se volvió loca imitándola, copiando sus gestos, su risa, su forma de moverse” (33). Conviene notar que en el caso de los travestis, cuando ellos se visten de mujer no es una simple repetición del modelo, sino un exagerado y paródico desplazamiento de esta categoría. De acuerdo a Judith Butler: “The parodic repetition of ‘the original,’ . . . reveals the original to be nothing other than a parody of the *idea* of the natural and the original” (31). Por lo tanto, la noción de sujeto no puede ser entendida sin pensar en éste como un cruce entre fuerzas discursivas culturales y políticas.

En el caso de la crónica sobre la Madonna mapuche, Lemebel se vale de un tono paródico para representar el cruce de lenguajes y registros —como el de la fotografía y el video— que definen la identidad del travesti. Por ejemplo, al imitar las letras de las canciones de su ídola pop, la protagonista “[repite] como lora las frases en inglés, poniéndole el encanto de su cosecha analfabeta” (34). De este modo, los “tuyú” y los “lovmi plis” más que ser una mala copia del inglés evidencian la imitación creativa de la loca que la ayudan a seducir clientes y a sobrellevar una existencia marginal. Pero su obsesión por Madonna, la *material girl* que en una de sus canciones exalta el materialismo norteamericano de los ochenta, refleja también la condición alienada y tercermundista en la que vive el travesti: “Eran miles de recortes de la estrella que empapelaban su pieza. Miles de pedazos de su cuerpo que armaban el firmamento de la loca. Todo un mundo de periódicos y papeles colorinches para tapar las grietas, para empapelar con guiños y besos Monroe las manchas de humedad, los dedos con sangre limpiados en la muralla. . . Así, mil Madonnas revoloteaban a la luz cagada de moscas que amarillaba la pieza . . .” (34-35). Como ya lo había notado Franco en la fotografía de la primera crónica, en esta historia lo que resalta de las miles de fotos de Madonna es el deterioro y la proximidad de la muerte que estas imágenes precisamente pretenden ocultar. Y si el SIDA llega a interrumpir la performance cotidiana de la Madonna mapuche, tumbándola “en el colchón hediondo de la cama” (35), su

último deseo es morirse escuchando a su ídola y que la entierren con una foto de ella.

Dentro de esta misma crónica, aparece una historia intercalada que lleva por título “Nemesio Antúnez y Madonna”. En ella predomina un tono paródico desde la referencia a la parodia hollywoodense “Lo que el SIDA se llevó”, una performance/homenaje realizada en 1989 por Las Yeguas del Apocalipsis en el barrio prostibular santiaguino de San Camilo, hasta la censura que sufre el video-arte “Casa particular”, realizado en el mismo barrio por las Yeguas y la videasta Gloria Camiruaga, para la exhibición “Museo Abierto” del Museo Nacional de Bellas Artes. En relación al primer evento, la voz narrativa destaca el protagonismo que tuvo la Madonna travesti en esta acción de arte: “Así, el barrio pobre, por una noche se soñó teatro chino y vereda tropical del set cinematográfico. . . Allí la Madonna fue la más fotografiada, no por bella, sino más bien por la picardía tramposa de sus gestos. . . Fue la única que se la creyó del todo estampando sus manos gruesas en la cara del asfalto” (36). En esa noche de espejismos, donde la contra cultura chilena hurgaba con sus cámaras en los márgenes olvidados de la dictadura, la Madonna mapuche vive en serio su minuto de fama. Sin embargo, al posar desnuda para el video de Camiruaga queda registrado también “el fraude quirúrgico” con que el travesti ingeniosamente pretende ocultar sus genitales masculinos, pues la pose pudorosa que simula una vagina no alcanza a contener por mucho tiempo la irrupción del “falo porfiado [que] desborda la pantalla” (37). Años después, cuando el gobierno de la transición organiza la primera muestra de artes visuales en el Museo de Bellas Artes, la exhibición de este video causa un escándalo mediático, fomentado por sectores conservadores de centro y derecha, que llevan a su director, Nemesio Antúnez, a excluirlo de la muestra. Si bien la Madonna chilena nunca llega a enterarse del escándalo que su representación provoca en el acontecer nacional, Lemebel incluye este acontecimiento dentro de su crónica por razones que van más allá de lo anecdótico. Por medio de esta historia, el autor se burla de la apertura democrática del gobierno de la transición, pues la

desestabilización que provoca el video con la irrupción del falo en la performance del travesti desenmascara rígidos códigos morales en torno a la sexualidad que todavía están vigentes.

La elección del género de la crónica como medio que permite al autor desplazarse de la intimidad cotidiana de los travestis al acontecer nacional, es otro aspecto que refuerza la hibridez e inestabilidad del sujeto representado. De hecho los múltiples discursos —afines o en tensión— que tienen cabida en *Loco afán* evitan una mirada fácil y reduccionista de sus protagonistas. Si bien para Fernando Blanco, en la crónica de Lemebel se da una combinación conflictiva de discursos, pertenecientes, entre otros, a la cultura popular y a la mediática, a la ideología de mercado y al autoritarismo del régimen militar, se logra alterar la función del lector (consumidor) permitiendo que la realidad sea vista en varios niveles simultáneamente (41). Como lo señala el mismo Lemebel: “Trabajo en parte con materiales de la realidad manoseados por los medios de comunicación, los rescato y los reciclo . . . La crónica me permite politizar mi escritura, darle peso vivencial y contingente a mi obsesión literaria” (citado en Palaversich 247).⁷ En el caso de *Loco afán*, la crónica se politiza y deviene en archivo testimonial de un momento histórico y traumático específico: la llegada del SIDA como otra forma de colonización (Parys 116).

En conclusión, si *La manzana de Adán* da cuenta de la representación ambivalente del travesti por medio del cruce de géneros y de registros visuales y textuales, como una forma también de desestabilizar el estado disciplinario que se vivía en dictadura. *Loco afán* integra dentro de la misma ficción narrativa y del género de la crónica variados discursos para representar las identidades tránsfugas de sus locas en diálogo y conflicto con el estado neoliberal. Pero son también las imágenes las que evidencian mejor lo evanescente de sus poses, la proximidad de la muerte y la pobreza en la que viven. De este modo

⁷ Fuente original, Iñiguez, Ignacio. “Entrevista con Pedro Lemebel: Pecar por ser diferente”. *La Nación* 1 de octubre de 1996.

Lemebel se vale de la representación de la foto, del video o de la performance para dar testimonio de la doble desaparición de las locas: “Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto, son pañuelos que se despiden en una proa invisible” (21).

OBRAS CITADAS

- Blanco, Fernando. “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando Blanco. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004. 27-71. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- Donoso, Claudia y Paz Errazuriz. *La manzana de Adán/Adam’s Apple*. Trad. Gonzalo Donoso Yáñez. Santiago de Chile: Zona Editorial, 1990. Impreso.
- Franco, Jean. “Estudio preliminar. Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia”. Blanco, *Reinas* 11-23. Impreso.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1979. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad*. México: Siglo Veintiuno, 1986. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán: crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997. Impreso.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Trad. Mónica Sifrim. Buenos Aires: Norma, 2001. Impreso.
- Palaversich, Diana. “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel”. *Desdén al infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010. 243-65. Impreso.

- Parys, Jody. “La creación de (com)unidad mediante la hibridez: *Loco afán: crónicas de sidario*, de Pedro Lemebel”. *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad. Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*. Ed. Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 113-21. Impreso.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. Impreso.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005. Impreso.