

**El archivo y las modulaciones de la memoria
en la escritura de Pedro Lemebel**

Mario Federico David Cabrera

Universidad Nacional de San Juan / CONICET

Introducción

En este trabajo me propongo analizar la escritura de Pedro Lemebel¹ a partir de las categorías de memoria y archivo como herramientas conceptuales para comprender el funcionamiento de un ejercicio crítico que desarticula las lógicas de los relatos hegemónicos producidos en torno al horror desplegado por los aparatos del Estado durante y después de la Dictadura. En consecuencia, caracterizo, junto con Avelar, a la escritura del autor como una ficción de posdictadura no solo por su cronología sino también porque se inscribe en un gesto estético que emerge como una

¹ Pedro Lemebel, escritor, militante de izquierda, artista plástico y performer chileno nacido en Santiago en el año 1953 y fallecido en 2015. Junto con el artista plástico Francisco Casas fundó el colectivo de arte “Las yeguas del apocalipsis” (1987-1995) en el que combinan múltiples técnicas (video, instalación, fotografía y actuación) en la construcción de performances que propenden a la puesta en crisis de la institucionalidad de arte como esfera autónoma a la vez que hacen del travestismo y del cuerpo homosexual un soporte de expresión y denuncia del disciplinamiento heteronormativo y capitalista (Carvajal). Su carrera como escritor se inicia en 1986 con la publicación del libro de relatos *Incontables*. No obstante, el período de mayor auge e internacionalización de su escritura se inicia en 1995 con la publicación de sus crónicas en *La esquina es mi corazón*. A este le siguen: *Loco afán* (1996), *De perlas y cicatrices* (1998), *Tengo miedo torero* (2001), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2005), *Serenata cafiola* (2008), *Háblame de amores* (2012), *Ella entró por la ventana del baño* (2012, en coautoría con Sergio Gómez y Ricardo Molina), *Poco hombre. Crónicas escogidas* (2013) y *Mi amiga Gladys* (2016).

imagen que remite a totalidades fisuradas del pasado reinscribiéndolas en la transitoriedad del tiempo histórico (Avelar 10).

En lo que se refiere al encuadre teórico de mis indagaciones, me sitúo desde una perspectiva intersticial que busca articular saberes de los estudios de la memoria social² y atender a la especificidad estético-literaria de los textos analizados. Asumir esta perspectiva presupone, entre muchas otras tareas, intentar responder a la pregunta sobre la dimensión ética y política del recuerdo en tanto práctica que asigna roles y configura sentidos de amplia resonancia en el presente. En este marco, los discursos literarios y artísticos se constituyen en piezas fundamentales para la construcción de narrativas memorialistas que exploran las fisuras y tensiones de los discursos oficiales y las experiencias silenciadas.

Atendiendo a lo señalado, Nelly Richard pone de relieve el carácter dinámico de la memoria en tanto performance que rearticula la experiencia colectiva para que el recuerdo “...renueve sus fuerzas de invocación y convocación públicas desde saltos y fracciones de relato que llamarán a nuevos ensamblajes críticos” (Richard, *Latencias* 141). De esta afirmación se desprende la necesidad teórica, política e historiográfica de asumir a la memoria como un discurso inconcluso por cuanto, aun en la actualidad, la verdad que se ha construido sobre la magnitud de los crímenes de Estado cometidos durante la Dictadura continúa siendo un relato censurado y en permanente disputa (Richard, *Latencias* 195).

En efecto, el 11 de septiembre de 1973 constituye un punto de quiebre dentro de la construcción historiográfica chilena por cuanto da cuenta de un conflicto entre memorias (Jelin, *Trabajos* 12) en el que convergen múltiples actores con actitudes y voluntades de verdad contrapuestas. Como se sabe, la fecha mencionada marca la caída del gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende, y el inicio de una larga dictadura militar al mando de Augusto Pinochet que se extiende hasta 1990. Este período se ha caracterizado por una reestructuración del Estado a fin de la promoción de la lógica de la mercadotecnia y por llevar a cabo una política de persecución

² Utilizo la denominación “memoria social” en clara referencia a Halwachs quien entiende a la memoria como una práctica social de carácter dinámico y colectivo que produce experiencias del pasado. En lo que se refiere a la memoria social como un campo de estudios, es importante destacar que, en el contexto latinoamericano posterior a la década del 80, adquieren especial protagonismo en relación con los procesos de reconstitución democrática y la búsqueda de respuestas ante el horror del terrorismo de estado. Son muchos los trabajos producidos en este campo, me limito a señalar algunos vinculados estrechamente con las humanidades, en general, y los estudios literarios en particular: Idelber Avelar, Carl Fischer, Elizabeth Jelin, Francine Masiello, Nelly Richard y Steve Stern, entre otros.

ideológica y censura de todos los frentes opositores haciendo uso de un amplio abanico de estrategias de dominación y represión apelando al terrorismo de Estado.

La llegada de la década del noventa y de la redemocratización de la sociedad chilena abre el debate acerca de las deudas del Estado para con las víctimas del terror de la Dictadura pero, sin embargo, la permanencia de enclaves autoritarios en las instituciones estatales y la complicidad civil con las fuerzas del ejército conforman un escenario complejo de una democracia tutelada en la que predomina la negociación y el indulto³. En este sentido, uno de los acontecimientos que hace visible el conflicto de memorias en torno a la dictadura lo constituye la detención de Pinochet en el año 1998⁴ puesto que pone de relieve la ausencia de justicia y debate político a la vez que despierta voces de reprobación por parte del gobierno democráticamente elegido que asume la defensa del exdictador como un asunto soberano (Villalobos Ruminott)⁵.

En esta particular coyuntura, sostengo en el presente trabajo que Pedro Lemebel, como agente inscripto en este complejo de redes y debates en torno a la memoria, asume su escritura como un dispositivo de intervención a través del cual disputa un espacio de representación para los cuerpos y las subjetividades arrasadas por la violencia y denuncia las grandes ausencias en la construcción de los relatos de la democratización⁶. Es por ello que me permito conceptualizar al autor como un

³ Conviene recordar que Augusto Pinochet ha continuado ejerciendo el cargo de Comandante en Jefe del Ejército Chileno hasta el año 1998 y luego es designado Senador Vitalicio de la República hasta su muerte. Asimismo, es importante destacar que, pese al cambio en el ejercicio institucional del poder del Estado, el modelo económico y social de la dictadura no sufrió grandes modificaciones en la década del 90 sino que se profundiza y desarrolla ampliamente. En lo que se refiere a las políticas de Derechos Humanos y a los crímenes del terrorismo de Estado acontecidos en el período 1973-1990, se establece un pacto entre redemocratización, cúpula militar y neoliberalismo que deja fuera de escena la problemática de la memoria, el duelo y las demandas de los sectores excluidos (Ansaldi y Giordano; Brunner; Dorfman).

⁴ El 10 de octubre de 1998, el juez español Baltazar Garzón dictó una orden de detención contra Augusto Pinochet, que se hallaba en Londres, por delitos de lesa humanidad y terrorismo internacional desarrollados en Chile durante la dictadura Militar (1973-1990). Este hecho se convirtió en un escándalo internacional puesto que numerosos sectores de la sociedad chilena reclaman por la libertad del ex dictador. Asimismo, el gobierno de Eduardo Frei asume la defensa pública del caso alegando la violación al principio de soberanía judicial. Pese a todas las apelaciones recibidas, recién en el año 2000 el Ministro del Interior británico resuelve liberarlo por cuestiones humanitarias relacionadas con su estado de salud.

⁵ Steve Stern se ha encargado de señalar la relevancia de la detención de Pinochet en el año 1998 como un acontecimiento que quiebra con el *impasse* (oscilación entre prudencia y convulsión) que vivía la sociedad chilena respecto de la memoria del terrorismo de estado que tuvo lugar durante la Dictadura (41).

⁶ En esta misma línea argumental, Juan Poblete y Fernando Blanco sostienen: “En la obra de Pedro Lemebel la política de la diferencia sexual unida a la política de la memoria, las intervenciones mediáticas y la exploración de nuevas formas de autoría y lectoría, han permitido, por un lado, repensar formas de intervención ciudadana más allá de las condiciones de

“emprendedor de memoria”, es decir, un agente social que se involucra personalmente en las luchas por las memorias pero que, a su vez, compromete a otros a través de la generación de proyectos y de nuevas ideas y expresiones (Jelin, *Trabajos* 48).

La crítica literaria de los últimos años tanto en América Latina como en Estados Unidos ha demostrado gran interés en la producción de Lemebel tal como se observa en la inmensa cantidad de bibliografía focalizada en él⁷. A modo de ejemplo de este interés que el autor ha despertado en la crítica se pueden mencionar la publicación del número 46 de la Revista *Casa de las Américas* en 2007 y del último número de *Textos híbridos. Revista de estudios de la crónica latinoamericana* cuyos dossiers están dedicados exclusivamente a Pedro Lemebel. El primer caso constituye todo un acontecimiento puesto que da cuenta de una apertura de la política cultural de la Cuba revolucionaria para con los grupos de disidencia sexual. En líneas generales, los artículos incluidos en esta publicación coinciden en señalar la renovación que la escritura de Lemebel constituye para la literatura chilena contemporánea e incluyen al autor en una doble genealogía de escritores disidentes sexuales (Manuel Puig y Senel Paz) y de intelectuales comprometidos para con la justicia social en el continente americano (Ruffinelli). Por otra parte, el segundo caso se constituye en un reconocimiento de la centralidad del autor (anticronista) en el proceso de renovación de los protocolos de la crónica latinoamericana a través de un “...lenguaje rico en giros pop(ulares) y marginales” (Correa- Díaz 2) que articula de manera compleja ética y estética (Gac-Artigas). Dentro de esta amplia red de trabajos se destacan dos libros dedicados en su totalidad a la figura del autor: *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (Blanco) y *Desdén del infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (Blanco y Poblete). La relevancia de estos libros está dada no solo por la envergadura de cada uno de los autores que publican en ellos (Jean Franco, Bernardita Llanos, Carlos Monsiváis y Francine Masiello, entre otros) sino también porque inaugura una doble perspectiva para el análisis de la figura del escritor chileno como un artista-militante que lucha a favor de la justicia y la democratización de la sociedad a la vez que reivindica derechos sociales de las minorías sexuales. En esta línea, resulta de gran importancia recurrir a

participación dadas por el modelo de democracia neoliberal; y, por otro, percibir algunos límites de estas últimas” (13).

⁷ El artículo de Laura Shedenhelm se encarga, a través de sus 80 páginas de extensión, de hacer visible la amplia y diversa bibliografía de y sobre el autor. Asimismo, un caso interesante de recopilación y sistematización de la producción crítica en torno al autor lo constituye la tesis doctoral de Clelia Moure por cuanto realiza un trabajo de archivo que incluye no solo textos académicos sino también al discurso periodístico.

Clelia Moure quien sostiene que las crónicas de Pedro Lemebel constituyen intervenciones discursivas singulares dentro de los registros historiográficos para dar “...cuerpo y voz a individuos particulares y a sectores sociales silenciados y, por lo tanto, ausentes en esos registros discursivos establecidos” (Moure 11).

Atendiendo a lo desarrollado hasta el momento, me propongo dar cuenta de cómo la noción de memoria en los textos del autor se constituye en un punto que articula una exploración estética y una preocupación política. El primer ítem de la articulación se pone de manifiesto en el trabajo sobre los protocolos discursivos de la crónica y de la novela y sus intersecciones con otras formas discursivas, mientras que el segundo se remite especialmente a los pactos de lectura que proponen y sus consecuencias político-ideológicas en las construcciones de la historia.

En el despliegue de estos presupuestos tomo como corpus de análisis a los siguientes textos: *Tengo miedo torero*; “La noche de los visones (O la última fiesta de la unidad popular)”; “Las joyas del golpe”; “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el centro cultural de la DINAM)”. Para la selección de dicho corpus me he focalizado en la presencia de archivos como construcciones metafóricas de la memoria social y en lo que he denominado un “gesto cartográfico” a través del cual los textos se encargan denunciar el carácter colectivo del trauma.

El trabajo presenta, en primer lugar, una exploración conceptual de las nociones de memoria y escritura con el objetivo de comprender de qué manera Lemebel se inscribe dentro de una tradición de prácticas literarias testimoniales y, en segundo lugar, se expone el análisis de los textos haciendo especial hincapié en las formas discursivas preferidas para la construcción de las piezas textuales y sus implicancias políticas e historiográficas. Por último se presentan una serie de argumentos al modo de conclusiones tendientes a caracterizar la escritura del autor como una práctica ética.

Las memorias y sus escrituras

De acuerdo con Elizabeth Jelin (*Derechos*), los estudios de los Derechos Humanos y de la memoria de la violencia política y la represión constituyen un espacio de conocimiento atravesado por un amplio espectro de lógicas y demandas sociales, políticas y culturales que requiere de una mirada historizadora como estrategia para comprender su impacto en la vida cotidiana y en las instituciones. Asumir este punto de vista presupone la idea de que:

...en la medida en que la realidad es compleja, múltiple y contradictoria, y que las inscripciones subjetivas de las experiencias nunca son reflejos especulares de

los acontecimientos públicos, no podemos esperar encontrar una “integración” o correlación directa entre las memorias individuales y públicas, o la presencia de una memoria única. Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, hiatos y disyunciones, así como instancias de “integración”. La realidad social es contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción. (Jelin y Kaufman 10)

Así las cosas, es posible afirmar que el pasado se presenta para los estudios de memoria como un “...sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios” (Jelin, *Trabajos* 39). De esta afirmación se desprenden dos consecuencias teórico-metodológicas: reconocer la naturaleza plural de todas las reconstrucciones del pasado y definir su dimensión política.

En primer lugar, la memoria, en tanto espacio de la experiencia ubicado en el presente (Jelin, *Derechos* 103), se construye a partir de una red dinámica de actores, instituciones e imaginarios que pugnan entre sí por significar y resignificar acontecimientos del pasado a la luz de intereses y acciones del hoy. De allí la imposibilidad de afirmar la existencia de una memoria única y verdadera sino que asiste a la disputa de múltiples relatos en torno a las experiencias del pasado que se actualizan de acuerdo con la dinámica social y política en la que se inscriben los agentes de la memoria. (Jelin y Kaufman). Desde esta misma perspectiva, Steve Stern⁸ define al trabajo con la memoria “...como un proceso de remembranzas selectivas y en pugna, como maneras de darle significado a la experiencia humana y construir la legitimidad desde ella” (30).

En segundo lugar, atendiendo a esta naturaleza múltiple, conflictiva y yuxtapuesta de los relatos sobre el pasado se pone de relieve su carácter político:

Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de “lucha contra el olvido”: *recordar para no repetir*. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “memoria contra memoria”. (Jelin, *Trabajos* 6)

⁸ Este autor, a partir de los resultados obtenidos en su trabajo de campo en la sociedad chilena de posdictadura, señala la convivencia, yuxtaposición, tensión y supresión a nivel comunitario de cuatro marcos discursivos de rememoración (memorias emblemáticas): la memoria como salvación, la memoria como ruptura irresuelta, la memoria como persecución y despertar y la memoria como caja cerrada (145- 151).

En lo que se refiere a los debates en el discurso artístico del Chile posdictatorial, Nelly Richard pone de relieve como agenda de trabajo el carácter inconcluso y polémico de la memoria:

La falta de sepultura es la imagen – sin cubrir- del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra cada vez más activa y desconforme. (*Insubordinación* 13)

Dentro del campo de las prácticas literarias, el testimonio y sus modulaciones⁹ organizan constelaciones de sentido sobre el pasado y sus disputas por las memorias (Nofal, *Configuraciones* 837) a la vez que se presentan como una *suma histórica* contra el olvido y la sustracción de los cuerpos (Nofal, *Escritura* 33). Engendrado en las fronteras entre el compromiso con los archivos de las historias del pasado y los protocolos de la literatura, el testimonio se inscribe en una estética residual formada por aquellos discursos que se transforman en fantasmas o espectros de visiones anteriores de las relaciones sociales y que no pueden disolverse a pesar de las derrotas o triunfos de los grupos o ideales que les dieron origen (Nofal, *Escritura* 21).

Así las cosas, atendiendo al objetivo de dar cuenta de qué manera la escritura de Pedro Lemebel se constituye una intervención singular dentro del amplio universo de los discursos de las memorias y perfila una política de acecho a los archivos de la historia institucionalizada y oficializada por la retórica de la conciliación que impera durante el gobierno de la Transición Democrática, considero necesario reflexionar acerca de la construcción de la figura del cronista y sobre los pactos de lectura que propone la crónica como textualidad nómada o fronteriza¹⁰.

⁹ Hago referencia a la categoría de “cuentos de guerra” propuesta por Rossana Nofal (*Configuraciones*) por cuanto permite elaborar exploraciones de lo testimonial más allá de los protocolos tradicionales de la entrevista testimonial y de las delimitaciones geográficas. Esta formulación señala en las prácticas literarias una voluntad de dar testimonio sobre el pasado a través “personajes”, estereotipos y configuraciones heroicas distanciándose del “familismo” sin descuidar la dimensión poética del enunciado.

¹⁰ Si bien dentro de los textos analizados en este trabajo se incluye una novela, *Tengo miedo torero*, utilizo de modo general la noción de cronista y de crónica puesto se observa una relación de continuidad entre los principios ideológicos y en las técnicas de elaboración de la crónica. Es decir que, desde mi punto de vista, la distinción entre crónicas y novelas en la escritura del autor responde a un criterio formal vinculado con la extensión. Asimismo, dentro de la crítica existen intensos y largos debates en torno a la valoración de la crónica urbana latinoamericana. En este trabajo me limito a la definición propuesta por Alicia Montes: “La crónica urbana contemporánea es un género que se puede definir como un modo transdiscursivo y bastardo, sin legalidad ni centro, de hacer literatura, a partir de los materiales, los discursos y los imaginarios desgajados de una irrepresentable realidad y rearticulados en un espacio

En lo que se refiere al primer ítem de la reflexión, resulta importante volver sobre la perspectiva de Walter Benjamin quien, en su ensayo sobre la experiencia del relato de la guerra y sus efectos destaca la importancia del narrador como el primer héroe (Benjamin *Narrador*; Nofal, *Configuraciones* 842). En efecto, el narrador de una historia se presenta como un trabajador de la memoria por cuanto es el principal hacedor de metáforas a través de las cuales materializan las experiencias que ha vivido o que ha recibido a la manera de una herencia en sus intercambios con las comunidades y las culturas en las que transita su existencia. Refiere Walter Benjamin: “El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (*Narrador* 65). Desde esta perspectiva, el arte de la narración se sitúa entre la conciencia de la muerte y la necesidad de la continuidad de la cultura: el narrador se constituye en una figura de autoridad que se encarga de salvaguardar el archivo de memorias de un pueblo. En consecuencia, el acto de relatar deviene en ritual de la memoria y compromiso para con los propios muertos.

Ahora bien, en el planteo de Benjamin es importante distinguir la relación entre las formas de la crónica y de la historia como programas de escritura y métodos de conocimientos historiográficos. Mientras la historia se presenta (o pretende presentarse) como un discurso libre de condicionamientos subjetivos y se organiza como un encadenamiento preciso de acontecimientos determinados que se explican a la luz de un destino o “plan divino de salvación” (Benjamin, *Narrador* 77), la crónica se manifiesta como un tipo de registro de restos y ruinas que no ingresan dentro de los relatos mayores o avalados por instituciones hegemónicas. La crónica es el espacio de lo no integrado y de la interpretación y, por ello, se constituye en un dispositivo que insiste sobre la necesidad de pensar relatos alternativos y que pongan en entredicho la aparente armonía del mundo y sus memorias.

En el caso de Lemebel, la crónica se revela como un escenario sobre el que despliega un gesto político y como una elección estética por un posicionamiento “bastardo” dentro de las jerarquías de las instituciones literarias. Así, al revisar la trayectoria estética y política del autor se destaca como una constante la exploración permanente de dispositivos artísticos de carácter politécnico orientados a complejizar las formas de interpelación al público y de formulación/exposición de su

ficional. En este sentido, su relato es parte de una guerra de sentidos, y su lugar de combate se define como contrahegemónico” (156)

posicionamiento político respecto de la particular coyuntura cultural e histórica que han representado al dictadura y la posdictadura.

Al respecto, Cellino señala que, en el tránsito desde las intervenciones audiovisuales (ver nota 1) y las prácticas literarias del autor, es posible establecer una relación de contigüidad y convergencia. Esta afirmación se fundamenta en el hecho de que ambas prácticas dan cuenta de un imperativo de reformulación y complejización de los canales de circulación y comunicación de la experiencia estética por fuera de los hábitos que han sido institucionalizados por las lógicas del museo y de la cultura letrada. De allí que la crónica lemebeliana se fundamenta en una poética que articula lo masivo, lo popular y lo marginado junto con las estrategias de la alta cultura letrada a la manera de un *grafitti* que interrumpe la armonía del espacio en blanco y de la cultura pensada como monumento atemporal y apolítico. Conviene recordar, a modo de ejemplo, que Lemebel se inicia en el oficio de cronista participando como columnista y conductor en Radio Tierra, fundada por la asociación feminista “La Morada” con el objetivo de contribuir a la conformación de circuitos de comunicación contrahegemónicos e impulsar la participación ciudadana en la discusión política. *Cancionero*, el programa radial en el que emergen las crónicas que conforman *De perlas y cicatrices* (1998), se presenta como un espacio de comunicación alternativa que hace uso de la complicidad de la canción romántica y una estética vinculada con lo popular para presentar historias que luchan contra el olvido o la banalización de la historia reciente desde la perspectiva de voces que no cuentan con el respaldo institucional del Estado ni con el de los grandes medios de comunicación.

Por otra parte, al inscribirse dentro del discurso literario estos textos explotan la ambigüedad de los referentes y se permiten revisitar la imaginación histórica haciéndola expandirse en múltiples dimensiones que hacen a la diseminación de los sentidos. De este modo, la crónica como género discursivo anfibio se manifiesta como el camino preferido por Lemebel para recuperar un lenguaje escondido en la trama secreta de los archivos de la historia y, así, jugarle trampas a la memoria para refundar imaginarios.

Atendiendo a estas puntualizaciones, resulta necesario volver sobre uno de los conceptos que, desde mi punto de vista, atraviesa la poética del autor: el archivo. Leído desde una perspectiva arqueológica, el archivo es un dispositivo que convoca a una serie de enunciados cuyo sentido se construye a partir de una regularidad en cuanto a un tema, acontecimiento o itinerario. Este dispositivo es inseparable de una memoria de la que es testimonio y de una institucionalidad que le otorga autoridad (Foucault). Ubicado

entre una pulsión de muerte y una de conservación (Derrida), el trabajo de archivo/archivar/desarchivar es un comienzo del relato del hoy para una posteridad y es, también, un mandato, un compromiso de la actividad dicente para con los nuestros y los que vendrán. Dentro de esta misma línea de pensamiento, Roberto González Echevarría propone leer las configuraciones históricas de la narrativa latinoamericana a través de las representaciones del archivo como una gran metáfora que sintetiza las relaciones entre poder y prácticas discursivas: "...el archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos" (10). En el caso de la escritura lemebeliana, la imagen del archivo se presenta como un espacio simbólico sobre el que se desplaza la figura del narrador. Este último ejecuta, a la manera de una *performance* (Taylor), un acto de transferencia de conocimientos, prácticas y memorias desacatan a las formas hegemónicas del archivo e inaugura nuevos repertorios¹¹.

El episodio biográfico como monumento

En *Tengo miedo torero* (Lemebel *Torero*) se cuenta la historia de dos parejas que, en una lectura simbólica, se presentan como una metáfora de las tensiones socio-políticas del "gran familión chileno" de mediados de la década del 80. Por un lado, el personaje principal, al que solo se denomina como "la Loca del frente", y Carlos, un joven militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, entablan una relación en el medio de un Santiago convulsionado por la resistencia a la dictadura. La relación se inscribe en el orden de lo homoerótico y establece un vínculo de acompañamiento y colaboración. El programa narrativo del personaje de la loca, que parte de una situación social y una corporalidad marginal, da cuenta de un creciente empoderamiento ciudadano y un ejercicio crítico frente a la lógica patriarcal de la dictadura. Por otro lado, esta historia se entrelaza con un conjunto de episodios protagonizados por el matrimonio de Augusto Pinochet y Lucía Hiriart. Matrimonio ejemplar ante la mirada pública del sistema mediático de la dictadura, la escritura dibuja sobre este retrato una

¹¹ Si bien al caracterizar la narración como una *performance* y como un acto de transferencia de carácter epistémico hago alusión a los aportes de Diana Taylor, conviene señalar que la autora propone distinguir en el análisis de estas prácticas entre un archivo y un repertorio. El primero se refiere al espacio, simbólico o no, que atesora los textos, documentos y estadísticas vinculados con el pasado. El segundo consiste en la memoria corporal que actúa en vivo y actualiza los saberes del archivo. En este trabajo he optado por no desarrollar analíticamente estas categorías por cuanto exigen un despliegue metodológico que supera los objetivos propuestos en un principio aunque destaco que permiten profundizar ampliamente la reflexión en torno a las prácticas literarias como intervenciones políticas en la cultura.

serie de líneas que desarticulan la mirada solemne y convocan a una risa que lo desterritorializa. La novela traza, de esta manera, una oposición permanente entre estas parejas y, sobre todo, entre las dos figuras protagónicas: la loca y el tirano. En este caso, me focalizo en el análisis contrastivo de dos episodios de la novela: los respectivos cumpleaños de Carlos y de “el Dictador”.

En efecto, el capítulo sexto de la novela se focaliza en el festejo que la “Loca del Frente” organiza para Carlos. La primera parte de este capítulo presenta una variedad de voces en estilo indirecto libre que hacen crecer al texto en dinamismo y, a la vez, generan un clima de solidaridad y de familia puesto que son las voces de los vecinos y de los niños pobres del barrio quienes dialogan con la loca a la hora de preparar la sorpresa. En la segunda parte, luego de que los niños se retiran de la casa, el ritmo narrativo desciende y se focaliza en el diálogo entre la loca y Carlos. La narración introduce un clima homoerótico a través del relato de Carlos de una experiencia de masturbación con un compañero del liceo. Este clima, se agudiza en la tercera parte del capítulo en la que se dice que Carlos ha quedado dormido y la loca le realiza una felatio a la que concibe “un trabajo de amor”.

Si este capítulo se inicia con gran dinamismo, convoca en su estructuración a múltiples voces que van moldeando un clima que va desde lo familiar a lo íntimo, de la ternura a la pasión y que tiene como principal motor al amor; el capítulo siguiente presenta exactamente lo contrario. El cumpleaños de “El Dictador” se inicia con la irrupción violenta y aterrizadora tanto de los fusiles de los cadetes de la Escuela de la Armada como de su esposa, Lucía. Es ella precisamente quien ocupa casi toda la primera parte del capítulo con su monólogo frente al espejo. El narrador introduce una pausa en esta escena para trasladarse al punto de vista de Pinochet y reconstruir, a través del sueño, un recuerdo de la infancia: el niño Augusto planifica su cumpleaños, interviene en el pastel llenándolo de moscas y cucarachas para vengarse de sus “enemigos”, nadie asiste a su cumpleaños y su madre lo obliga a comer del pastel para festejar junto a él. Este episodio de infancia puede leerse como una prolepsis del futuro de ese niño pero también esto se configura en un gesto que desterritorializa e introduce la parodia en el retrato biográfico del “héroe nacional”. Así las cosas, conviene recordar que si la ficción biográfica en América Latina ha tendido a ser interpretada como la constitución de un monumento para la posteridad (Molloy), la focalización del narrador tiende a desacralizar el rol de “patriarca”, a señalar sus debilidades e introduce la posibilidad del castigo. Atendiendo a esta particular orquestación de los episodios, es posible señalar de qué manera la escritura de Lemebel configura sus propios

monumentos como estrategia de socavamiento de las narrativas hegemónicas en torno a la figura de Augusto Pinochet. El testimonio de la novela se manifiesta, en consecuencia, como una *suma histórica* que desarticula los relatos de la historia de los vencedores y propende a la proliferación de sentidos.

Catálogos judiciales

La crónica “Las joyas del golpe” (Lemebel, *Joyas*) es el texto con el que se inaugura el recorrido por *De perlas y cicatrices* (Lemebel, *Perlas*), libro que recopila la experiencia del autor en *Radio Tierra* y que se presenta a sí mismo como un enjuiciamiento público a la memoria herida de la sociedad chilena ubicándose en una frontera entre la actividad forense y la militancia:

Este libro viene de un proceso, juicio político y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror. Para ellos techo de vidrio, trizado por el develaje póstumo de su oportunista silencio, homenajes tardíos a otros, quizás todavía húmedos en la vejación de sus costras. Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial. (Lemebel, *Perlas* 12)

El texto, en consonancia con estos postulados, se presenta como la reconstrucción de episodios históricos que tienen lugar en los primeros momentos del gobierno dictatorial. En efecto, se focaliza en la figura de una mujer determinada, Mimí Barrenechea, esposa de un íntimo colaborador de Augusto Pinochet, que organiza una colecta entre sus amistades de clase alta cuyos fondos están destinados a la reconstrucción del país:

Porque con el gasto de tropas y balas para recuperar la libertad, el país se quedó en la ruina, agregaba la Mimí para convencer a las mujeres ricachas que entregaban sus argollas matrimoniales a cambio de un anillo de cobre, que en poco tiempo les dejaba el dedo verde como un mohoso recuerdo a su patriota generosidad. (Lemebel, *Joyas* 18)

No obstante, “el ánimo de su voluntarioso nacionalismo” (Lemebel, *Joyas* 19) se quiebra dramáticamente cuando es interpelada por una de sus amistades a colaborar con una de sus joyas, un prendedor de zafiro regalo de su abuela. Este quiebre es no solo material sino de carácter epistémico ya que con el desprendimiento el personaje se inicia en el camino de la duda y la interrogación:

Cayó en depresión viendo alejarse la cesta con las alhajas, preguntándose por primera vez ¿qué harían con tantas joyas? ¿A nombre de quién estaba la cuenta en el banco? ¿Cuándo y dónde sería el remate para rescatar su zafiro? Pero ni siquiera su marido almirante pudo responderle, y la miró con dureza preguntándole si acaso tenía dudas del honor del ejército. El caso es que Mimí

se quedó con sus dudas, porque nunca hubo cuenta ni cuánto se recaudó en aquella enjoyada colecta de la Reconstrucción Nacional. (Lemebel, *Joyas* 19- 20)

Siguiendo con el orden del relato, la duda deviene en revelación cuando el personaje reconoce el prendedor extraviado en la solapa de la embajadora chilena ante las Naciones Unidas. La sorpresa se multiplica ya que la portadora de la pieza afirma haber recibido la joya de parte del mismo Augusto Pinochet quien, a su vez, la presenta como una reliquia familiar. El orden del discurso narrativo, en este caso resulta especialmente significativo puesto que los tres momentos que se registran en torno al personaje dan cuenta de un recorrido inverso a lo esperable en relación con sus competencias de saber y de decir: desde la verbosidad nacionalista hacia la duda y de esta hacia un saber que no puede ser enunciado: “Era urgente curarse como una rota para morderse la lengua y no decir ni una palabra, no hacer ningún comentario, mientras veía nublada por el alcohol los resplandores de su perdida joya multiplicando los fulgores del golpe” (Lemebel, *Joyas* 21).

El estilo indirecto libre es la estrategia narratológica que predomina y hace crecer al texto dinámica y dramáticamente. El discurso del nacionalismo eufórico de la protagonista llega hacia al lector por medio de su propia voz que se extiende a lo largo de las páginas recargada de juicios históricos y expresiones de deseo respecto del gobierno de facto. Esta decisión estilística de mostrar la palabra del otro en tono exacerbado a la vez que relata el desmoronamiento de esas verdades por vía de un proceso de constatación, hace a la construcción del personaje en un registro tragicómico. Alejada de los valores de lo magno, sublime y elevado, la historia de Mimí Barrenechea, como la de un gran número de ciudadanos chilenos, asume lo absurdo y lo grotesco como principios estéticos que se estructuran en torno a un conflicto de base: no puede enfrentar a su adversario porque este se revela como un entramado de circunstancias que la envuelven y la interpelan en sus propias condiciones.

Asimismo, destaco la doble valencia semántica que manifiesta el título. Por un lado, es un sintagma nominal que sintetiza el objeto sobre el que gira la narración: la colecta de joyas para apoyar económicamente al reciente gobierno de facto. Por otra parte, el mismo sintagma admite una lectura metafórica por cuanto “joya” designa también a una persona o un objeto ponderado dentro de un conjunto. En este caso, la pragmática del texto orienta la lectura en clave irónica y permite parafrasear el título como una referencia a personas destacadas negativamente durante el gobierno de Pinochet. Postulo, en consecuencia, que la propuesta de Lemebel en este texto inaugura un catálogo de personajes para los cuales construye biografías que intervienen en la

imagen pública que se tiene de ellos con el objetivo de resaltar su agencia y complicidad durante la dictadura.

En esta misma línea, el texto “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (El Centro Cultural de la Dina)” (Lemebel *Orquídeas*) manifiesta una estrategia similar al elaborar un retrato de una de las principales colaboradoras de la dictadura, la escritora Mariana Callejas¹². En esta crónica el lenguaje tiende a la impersonalidad por vía del estilo indirecto y de una focalización múltiple que propende a poner en escena la palabra de los protagonistas. La retórica es mucho más sencilla respecto del texto anterior y el tono o clima que construye es más lúgubre y serio: “Esa tranquilidad de cripta que necesita un escritor, con jardín de madre selvas y jazmines para sombrear el laboratorio de Michael, mi marido químico, que trabaja hasta tarde en un gas para eliminar ratas, decía Mariana con el lápiz en la boca” (Lemebel, *Orquídeas* 23)

Desde mi punto de vista, el texto se articula en torno a una pregunta retórica no explicitada en el mismo: ¿En qué tipo de país se puede tener esperanza cuando literatura y tortura confluyen en “una amarga memoria festiva que asfixiaba las voces del dolor” (Lemebel, *Orquídeas* 25)? La crónica, en consecuencia, se construye a partir de una tensión narrativa entre una tendencia negacionista y una voluntad afirmativa. A saber, el texto insiste en mostrar reiteradamente los intentos de los personajes involucrados por borrar y ocultar cualquier indicio de criminalidad. Esta predicación alcanza no sólo al accionar de Mariana Callejas y su marido sino también el conjunto de escritores y personajes afamados que recurren a su casa:

Seguramente quienes asistieron a estas veladas de la cursilería cultural post golpe, podrán recordar las molestias por los tiritones del voltaje, que hacía pestañear las lámparas y la música interrumpiendo el baile. Seguramente nunca supieron de otro baile paralelo, donde la contorsión de la picana tensaba en arco voltaico la corva torturada. Es posible que no puedan reconocer un grito en el destemple de la música disco, tan de moda en esos años. Entonces embobados, cómodamente embobados por el estatus cultural y el alcohol que pagaba la Dina. (Lemebel, *Orquídeas* 24)

¹² Mariana Callejas (1932-2016): escritora chilena reconocida en amplios sectores culturales y agente secreta de la Dirección de Inteligencia Nacional durante la dictadura de Pinochet. Ha sido condenada por su participación en misiones internacionales del Plan Cóndor, entre las que se destaca el asesinato de Carlos Prats en Buenos Aires en 1974. Asimismo, entre 1974 y 1978 Callejas vivió junto con su esposo, Michael Townley, en la mansión de Lo Curro, entregada por la Dina en recompensa por sus servicios y también como centro de operaciones de tortura y falsificación de documentos. En ese período la escritora coordinó un taller literario en ese mismo espacio al que asistieron jóvenes escritores. La imagen del taller literario y de la sala de tortura funcionando en simultáneo bajo el mismo edificio ha sido representado por Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile*.

Pero, no obstante, la voluntad del cronista en su acto de enunciación es afirmativo: muestra y trae al presente estos episodios como estrategia de resistencia frente al olvido y la negación. La pragmática del texto insiste en el hecho de que, al elaborar un retrato desde la literatura, el cronista construye un monumento para la posteridad que recuerda al presente la tragedia y los nombres propios involucrados en ella.

Poéticas del archivo

La crónica “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” (Lemebel, *Noche*) se organiza en tres grandes apartados: 1. La narración extendida y detallada de la fiesta del año nuevo de 1972 organizada por un grupo de homosexuales en una comuna obrera de Santiago a la que asisten sujetos pertenecientes a distintas clases sociales; 2. El relato sintético de grandes acontecimientos que han tenido lugar entre el año 1973 y el presente de la enunciación (mediados de la década del 90) haciendo especial hincapié en la doble experiencia trágica de la comunidad homosexual: los horrores de la dictadura y los campos de exterminio y el impacto mortal del sida; 3. Una pausa narrativa para describir desde el presente una fotografía que retrata la cena del año nuevo de 1972. Atendiendo a la organización de la crónica y al particular entrelazamiento de significantes como dictadura y sida, Jean Franco propone leer el texto como una metáfora que recuerda y prefigura la ruptura de la alianza de clases que representa la Unidad Popular y como una crítica al *habitus* del homosexual en la coyuntura neoliberal como recolonización por el contagio en la que las diferencias son integradas y cotizadas dentro de una marcada estetización de la vida. Es decir que la crónica se prefigura como un espacio de tensión entre pasado y presente por las representaciones no solo de una memoria política (Unidad Popular) sino también de una memoria de la disidencia corporal:

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. (Lemebel, *Noche* 32)

Llama especialmente mi atención, en relación con el desarrollo analítico de este artículo, la manera en que en la tercera parte de la crónica se construye una escena de exhumación del archivo. La fotografía, en efecto, se presenta para el presente del narrador como una reliquia del pasado que insinúa la omnipresencia de la muerte y la importancia de la memoria. Respecto de la materialidad de este archivo, Franco

considera que en la crónica lo que perturba no es tanto el retrato sino los indicios del tiempo transcurrido entre la escena representada y su presencia actual (19). Asimismo, el acto de rememoración que lleva a cabo el enunciador se construye a través de una tensión de carácter epistemológico: si bien todo el apartado que se dedica a la fotografía se organiza en torno a la repetición de una frase que tiende a impugnar la calidad del retrato, la mirada del narrador se focaliza en las derivas emotivas, políticas y biográficas que trascienden los límites materiales del archivo. En este sentido, sostengo que la crónica da cuenta de un ejercicio no solo de exhumación de archivos sino que también pone de relieve el carácter dinámico, políticamente conflictivo y creativo de las memorias:

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... La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. (Lemebel, *Noche* 23)

Del grupo que aparece en la foto, casi no quedan sobrevivientes. El amarillo pálido del papel es un sol desteñido como desahucio de las pieles que enfiestan el daguerrotipo. La suciedad de las moscas fue punteando de lunares las mejillas, como adelanto maquillado del sarcoma. Todas las caras aparecen moteadas de esa llovizna purulenta. Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto son pañuelos que se despiden en una proa invisible. (Lemebel, *Noche* 31-32)

La escena de la exhumación del archivo se presenta también en la nota que precede a *Tengo miedo torero* en la que una voz no identificada cuenta que la novela surge de unas páginas escritas en la década del 80, introduce una serie de agradecimientos a personas (y a la casa) que tienen incidencia en la historia y, de este modo, inscribe al relato en el marco de un testimonio biográfico: “Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los ochenta y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras” (Lemebel, *Torero* 7). Este fragmento, desde mi punto de vista, despliega un gesto que sitúa al archivo en un domicilio específico, en el espacio de la lencería y la coquetería, alejado de las tecnologías de los museos y la burocracia. En este sentido, considero que esta imagen condensa una serie de mandatos en torno a la memoria por cuanto propende a interrogar zonas de la realidad que se hallan invisibilizadas por el discurso y las metodologías científicas de ciertas ramas de la historia, y, a la vez, se constituye en un claro ejemplo de la configuración del cronista como un buscador de ruinas y vestigios. Asimismo, al articular estas reflexiones con la

perspectiva de género, no es casual el hecho de que la guardiana de los archivos y protagonista de la historia sea una transgénero, “la loca del Frente”. En este sentido, la escritura de Lemebel se constituye también en un programa político que señala la necesidad de articular trabajos y memorias de sectores y sujetos oprimidos y violentados por el autoritarismo, el patriarcado, el racismo y las leyes del neoliberalismo salvaje.

Conclusiones

A lo largo de este artículo una de las palabras que aparece con gran frecuencia es “intervención”. En efecto, el presupuesto que articula mis interrogaciones sostiene que Pedro Lemebel, en tanto agente inscripto en las lógicas y debates del campo intelectual de la posdictadura, asume su escritura como un dispositivo que interviene sobre un amplio campo de representaciones sociales con el fin de poner de relieve el carácter político de toda reconstrucción del pasado, señalar las ausencias dentro del discurso celebratorio de la democracia y recordarle al presente la tragedia de los cuerpos y las subjetividades arrasadas por las violencias del Estado. En este sentido, este conjunto de prácticas de intervención pueden ser definidas como un corte transformador que se ejerce sobre la superficie de conocimientos normalizados (Richard, *Cuestionario* 80).

Así las cosas, en este trabajo me he propuesto indagar sobre las modulaciones de la memoria como categoría de exploración estética y política en un conjunto de textos del autor haciendo especial hincapié en la noción de conflictos entre memorias, historias y experiencias y en la construcción del cronista como un “trabajador de memoria” (Jelin, *Trabajos*).

En primer lugar, he podido corroborar en la lectura de los textos de qué manera la narración se configura en un arte que emerge a partir de una tensión entre la conciencia de la tragedia y la esperanza de la continuidad de la vida: el acto de relatar se manifiesta como un compromiso para con los propios muertos. De esto se deriva la importancia que adquieren las escenas de exhumación de los archivos como imagen metafórica de la poética y la política que fundamentan la actividad del cronista. Además, la idea de exhumación del archivo presenta una doble significación: rescatar del olvido al testimonio que no ha ingresado dentro de los relatos oficiales de la historia y, a la vez, rescatar los cuerpos de los caídos en las tragedias.

En segundo lugar, a partir de la lectura de los textos puedo afirmar la escritura del autor despliega un gesto cartográfico por cuanto trabaja sobre acontecimientos que, aparentemente emergen como efectos singulares, aislados y vinculados con el ámbito

de lo privado (los episodios de infancia del “Dictador”; la mujer que colabora con el régimen de Pinochet y se descubre estafada; la escritora colaboracionista que no recibe ningún tipo de sanción ni social ni jurídica y los cuerpos arrasados por el sida) son léidos a la luz de una experiencia comunitaria donde la violencia se constituye en un eje estructural y estructurante. La práctica literaria se revela, así, como un contramonumento¹³ que vuelve sobre la tesis benjaminiana al recordarnos que: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino que está “llena del tiempo del ahora” (Benjamin, *Conceptos* 35).

Por último, vuelvo sobre la definición de cronista como aquel a quien le ha sido encomendada la tarea de registrar los restos y las ruinas que no han ingresado dentro de los relatos mayores o avalados por instituciones hegemónicas. En consecuencia, el oficio de cronista se manifiesta como una función ética e histórica por cuanto debe dar testimonio de la experiencia de aquellos que no han podido ingresar en el discurso ya sea porque se han visto privados de las condiciones materiales (dispositivos de escritura) o porque sus cuerpos no han sobrevivido al atropello de la violencia. El narrador de estas piezas, desde esta perspectiva, actualiza el conflicto de Antígona por cuanto teje en sus textos el sudario con el cual despide a los cuerpos quebrados o desaparecidos y les devuelve el rostro que las cifras y los protocolos de los documentos “de verdad” les han borrado.

Bibliografía

- Ansaldi, Waldo; Giordano, Verónica (eds.) *América Latina: La construcción del Orden. De las sociedades de masas a las sociedades en procesos de reestructuración*. Buenos Aires: Ariel, 2012.
- Arfuch, Leonor. *Crítica cultural. Entre poética y política*. Buenos Aires: CFE, 2008.
- Avelar, Idelber. *Algorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 2008.
- Benjamin, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007.
- _____. *El narrador*. Santiago: Metales Pesados, 2008.

¹³ Leonor Arfuch, releyendo a Benjamin, formula la noción de contramonumento como un dispositivo que trabaja sobre los límites de la representación para producir efectos perturbadores en la percepción, comprometer activamente la capacidad reflexiva del espectador o espectadora, indagar y aceptar la contradicción sin negar su carácter conflictivo.

- Blanco, Fernando (Ed.). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004.
- Blanco, Fernando; Poblete, Juan Pablo (Eds.). *Desdén del infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Madrid: Anagrama, 2005.
- Brunner, José Joaquín. “Chile: entre la cultura autoritaria y la cultura democrática”. En: Zemelman, Hugo (Coord.). *Cultura y política en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI- Universidad de las Naciones Unidas, 1990. 85-98.
- Carvajal, Fernanda. “Yeguas del apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento”. En: *Revista CARTA* (2012): 60- 62.
- Cellino, Regina. “Performance: travestismos y política en las crónicas de Pedro Lemebel”. En *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*. 4, 2015, 21-49.
- Correa-Díaz, Luis. “Presentación al dossier. Pedro Lemebel (Chile, 1953-2015): ensayos críticos sobre su obra, testimonios *in memoriam* y bibliografía completa de y sobre Pedro Lemebel”. En *Textos híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*, 5 (2016): 1-2.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1995.
- Fischer, Carl. *Queering the Chilean Way. Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1996.
- Franco, Jean. “Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia”. En: Blanco, Fernando (Ed.). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004. 11- 25.
- Gac-Artigas, Priscilla. “Morir para existir: la voz provocadora y rebelde de Pedro Lemebel, el anticronista”. En *Textos híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*, 5 (2016): 1-14.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2011.
- Halwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Puf, 1950.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- . “Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las Ciencias Sociales”. En: *Estudios Sociales. Revista universitaria semestral*. 27 (2004): 91-113.

- Jelin, Elizabeth; Kaufman, Susana. "Los niveles de la memoria: reconstrucción del pasado dictatorial argentino". En: *Revista Entrepasados*. 20/21 (2006): 9- 34.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral, 2001.
- _____. "A modo de presentación". En: Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago: Seix Barral, 2013. 11-12.
- _____. "Las joyas del golpe". En: Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago: Seix Barral, 2013. 17-21.
- _____. "Las orquídeas negras de Mariana Callejas (El centro cultural de la Dina)". En: Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago: Seix Barral, 2013. 22-25.
- _____. "La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)". En: Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago: Seix Barral, 2015. 15- 34.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 2001.
- Montes, Alicia. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Moure, Clelia. *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- Nofal, Rossana. "Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura". En: *Kamchatka, Revista de Análisis Cultural*. 40 (2015): 835- 851.
- _____. *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 2002.
- Poblete, Juan; Blanco, Fernando. "Introducción/ Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y cultura en la obra de Pedro Lemebel". En Blanco, Fernando; Poblete, Juan (editores). *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y cultura en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010. 13-25.
- Richard, Nelly. "Cuestionario". En Richard, Nelly (Coord.). *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago: Arcis/Clacso, 2010. 67-82.
- _____. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa. (Chile: 1990-2015)*. Villa María: Eduvim, 2017.
- Ruffinelli, Jorge. "Lemebel después de Lemebel". En *Revista casa de las Américas*, XLVI (2007): 73-79.
- Shedenhelm, Laura. "La ya abundante bibliografía de y sobre Pedro Lemebel: un primer acercamiento". En *Textos híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*, 5 (2016): 165-244.

- Stern, Steve. *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. “El escándalo Pinochet como síntoma de un país atribulado”. En Richard, Nelly (Ed.). *Debates críticos en América Latina. 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990- 2008)*. Santiago: Cuarto Propio, 2008. 73-80.