# Cartografía de las subjetividades neobarrocas en la obra de Pedro Lemebel

Carolina Navarrete Higuera
Université Lyon 2

La escritura de Pedro Lemebel está indiscutiblemente vinculada con la tradición neobarroca, no solamente por su retórica colmada de procedimientos de artificialisación[1] a través de los cuales el escritor Severo Sarduy definiera el neobarroco latinoamericano, sino también por su compromiso político frente al imperativo de la realidad, a la urgencia de contar.

Lemebel comienza a escribir en dictadura inmerso en un contexto de violencia física y simbólica institucionalizadas, donde la censura explícita anula la mayoría de las expresiones divergentes, y sobre todo la palabra. La post-dictadura y su modelo neoliberal acompañado por un proceso de amnistía instaura otro tipo de violencia, esta vez menos visible, pero igual de eficaz; la compulsión hacia el olvido (Richard 13) y el apetito por consumir (Moulián 13). Es decir, si antes la palabra estaba aprisionada por el silencio obligado esta vez ella es suprimida, ignorada. Es quizás la omnipresencia de estas violencias la que influye en la elaboración de una retórica lemebeliana hecha de arabescos, volutas y afeites. Lemebel libera la palabra y a los sujetos que la ejercen por medio de un barroco pulsional que rehúye una lectura llana y meramente referencial, a pesar de su predilección por la crónica literaria, género referencial por excelencia (Morales 11), para nombrar por medio del exceso del signo lingüístico las "restas" y los "restos" ausentes del imaginario tradicional. Si para Lezama Lima el neobarroco fue un "arte de contra-conquista" (Lezama 230), es decir una operación de resistencia a la dominación cultural, para Lemebel el neobarroco es el arte contra "el olvido, la mudez"; por lo tanto, un movimiento de visibilización.

Denomino neo-barroco pulsional al trabajo de Lemebel pues una de sus principales características estriba en el despliegue de pulsiones presente en su obra. La

[1]

palabra pulsión derivada del latín *pulsio* etimológicamente designa la acción de empujar, acometer, atacar. En términos sicoanalíticos la pulsión es concebida como la "charge énergétique qui est à la source de l'activité de l'organisme et du fonctionnement psychique inconscient de l'homme" (Roudinesco Elisabeth et *al* 872). Es decir, fuerza movilizadora.

El primer barroco latinoamericano se centró en describir las fuerzas naturales, la energía cósmica, telúrica, propias de nuestro continente capaces de transformar el paisaje natural y humano. El neobarroco propuesto por Lemebel se centra en visibilizar las pulsiones y sus deseos, lo que conlleva la idea de revolución, pues se proponen diversas permutaciones en la comprensión del universo, o dicho de otro modo se plantean una serie de deconstrucciones de los marcos de inteligibilidad de la sociedad, y con ello un descentramiento del imaginario tradicional.

## 1 Subjetividades barrocas: máquinas deseantes capaces de revolucionar

Las restas, los nadies, los sujetos *des*-sujetados del sistema político-social convocados por Lemebel lejos de ser descritos como víctimas de una realidad opresora y oprimente son caracterizados a través de sus deseos; ya sea sexuales, de justicia, de libertad, de igualdad, etc. En este sentido actúan como máquinas deseantes que como lo define Gilles Deleuze et Félix Guattari hacen del deseo una fuerza productora de cambio de la realidad. Por lo tanto, estos sujetos son representados en términos de afirmación y no de negación: si el deseo produce, produce lo real, si el deseo es productor, solo puede serlo en realidad y de realidad (Deleuze y Guattari, *El anti edipo* 33).

La mayoría de las subjetividades lemebelianas se enfrenta de manera directa o tangencial a la experiencia de la muerte, al sufrimiento provocado por ella o a sus estragos. Así vemos a las "Locas" (travestis) moribundas afectadas por el Sida, a los desaparecidos del régimen militar y a sus sobrevivientes y a los olvidados por el sistema neoliberal; como los niños y marginales errantes de la capital. A pesar de la ubicuidad y la ferocidad de la muerte, las subjetividades neobarrocas no sucumben a ella, o si bien lo hacen, la muerte es corrompida, perturbada, des-bordada. En una vuelta en voluta que se da a través de estrategias narrativas y de un lenguaje que desborda el propio imaginario de la muerte, burlándolo pues éste no logra representarse. En las célebres crónicas *La noche de los visones*, *La muerte de Madonna*, *La Regine de los Aluminios el Mono* y *El último beso de Loba Lamar* todas las protagonistas coronadas por la mortaja del Sida rehúsan entrar al panteón de los muertos. Los nudos narrativos estructurantes de los relatos las traen una y otra vez a la vida. En *La noche de los visones* la frase *leimotif* "la fotografía no es buena", repetida más de cinco veces a lo largo del relato, que alude al daguerrotipo amarillento de todas las locas juntas tomada en la última fiesta de la Unidad Popular antes del golpe de Estado, funciona como *ritournelle* de todos los cuerpos de las travestis que morirán a lo largo de la narración a causa del Sida. La fotografía contiene sus cuerpos –haciendo presente las futuras ausencias– así como la pulsión de una época henchida de sueños de igualdad. En *La Muerte de Madonna* vemos esta voluntad a través de la disposición de los dos nudos narrativos que corresponden a dos momentos cruciales de la vida de

la Madonna Mapuche y a partir de los cuales avanza y retrocede la narración: su vida en el Barrio San Camilo y la muestra del proyecto de la artista Gloria Camiruaga en el Museo de Bellas Artes donde la Madonna fue filmada posando desnuda bajo la ducha. Una vez la muerte enunciada, vista y vivida por el lector volvemos a revisitar el cuerpo vivo de la protagonista por medio del video de su desnudo, en el que se devela su intimidad y un poco más: "una y otra vez el miembro reventaba la imagen. Una y otra vez la Madonna mostrando el truco, la verga travesti que campaneaba como un péndulo" (Lemebel *Loco afán* 37). La muerte es escamoteada a través de la revelación de la pulsión sexual, del sexo de la Madonna Mapuche que colma la pantalla del espacio público, desparramándose en el deseo de los adolescentes que asisten a la exposición. Un procedimiento diferente es empleado en la crónica *La Regine de los Aluminios el Mono* pues es en la propia diégesis que encontramos un subterfugio a la muerte. La Regine, propietaria de un prostíbulo, noche tras noche contagia con el VIH a los militares que en plena dictadura y luego de sus rondas de *protección* para la ciudadanía: "descargaban su pólvora hirviendo en el palacio de Aluminios el Mono" (Lemebel *Loco afán* 27). Este contagio puede ser interpretado como una manera de prolongar su muerte en la de otros que a su vez han provocado otras muertes. Existe entonces un deslizamiento ético-político que transforma la muerte de la Regine en un deseo de justicia o casi en una pulsión que la *empuja* a subvenir. Finalmente, en la crónica *El último beso de Loba Lamar* distinguimos un cuerpo-cadáver que rehúye la muerte, todo el relato se centra en su larga agonía, y cuando ésta por fin llega el cuerpo será re-vivido a través de una "artesanía necrófila" para borrar la risa post-mortis con la cual partió. Estas máquinas deseantes que *acometen* contra la muerte también lo hacen sirviéndose de un lenguaje, que el propio Lemebel designa como lengua marucha, cuya particularidad es la mezcla de imaginarios, de lo popular y lo culto, de lo local y de lo global, la cual suele manifestarse por medio de dos movimientos: el derrame y el chorro. Las alucinaciones de dos locas a punto de morir *La Lobita Lamar* y la *Chumilou*, ambas afectadas por el Sida, son prueba de los dos movimientos mencionados. La Lobita Lamar pasa sus últimos días de moribunda con sus compañeras de cuarto. Sus noches están marcadas por un conjunto de sueños delirantes que la transforman en "reina moribunda", permitiéndose expresar por medio de "aullidos" sus últimos deseos. Las locas y el propio narrador actúan como esclavas, aceptando y ejecutando cada uno de ellos. El imaginario que se superpone al escenario de la muerte escogido es, como es costumbre en Lemebel, el de las superproducciones de Hollywood, esta vez a través de la película Ben-Hur. La lengua de la Lobita deviene logorreica, poseedora de una incontinencia verbal semejante a un derrame o una fuga de palabras que se abre en diversas direcciones. Sus órdenes, sus sueños y alucinaciones se *desparraman* en un flujo que inunda el imaginario de la muerte y lo perturba, pues ya no es la muerte como valor absoluto el representado sino su "máquina" su "teatralización". Otra vuelta en voluta lemebeliana u operación barroca que materializa el acontecimiento inmaterial por medio de la saturación del lenguaje y del humor. Sin embargo, esta máquina de la muerte puesta en marcha es una vez más burlada cuando las alucinaciones de la Lobita la llevan a inventarse un embarazo. La muerte y la vida se funden y confunden en un mismo elemento; el ano. El claroscuro barroco desvanece los opuestos, aunque se continúa señalándolos. La profesora Bernardita Llanos ve en esta imagen reiterativa del embarazo, recordemos el "alumbramiento del

pirgüín" del cronista producto de una infección gástrica de la crónica autobiográfica Zanjón de la Aguada, una "transgresión de lo materno [...] y una identificación del travesti como un cuerpo que reproduce lo inesperado": un anfibio, un hijo de Ben-Hur ( Blanco 197):

> ¡Ay!, esclavas de Egipto, tráiganme melones, uvas y papayas, deliraba la pobrecita despertando a toda la casa de pensión con sus gritos de embarazada real. Como si la enfermedad en su holocausto se hubiera convertido en preñez de luto, invirtiendo muerte por vida, agonía por gestación. El sida, para la Loba trastornada, se había transformado en promesa de vida, imaginándose portadora de un bebé incubado en su ano por el semen fatal de ese amor perdido. Ese príncipe de Judea llamado Ben-Hur, que le había plantado la fruta una noche de galera romana, y después, al alba, se habla marchado dejándola preñada de naufragio. (Lemebel, *Loco Afán* 44)

Por su parte, la lengua de la Chumilou es "disparo" determinada por su rapidez y dirección cuando ella cuenta sus deseos a la hora de su muerte. Sus palabras se acumulan y yuxtaponen al igual que los imaginarios disímiles: cinematográficos, históricos, marginales, populares; así como el lirismo y lo prosaico.

> Y para las colas travestis, les dejo la mansión de cincuenta habitaciones que me regaló el Sheik. [...] Muchas velas. Cientos de velas por el piso, por todos lados, bajando la escalera, chispeando en la calle San Camilo, Maipú, Vivaceta y La Sota de Talca. Quiero un maquillaje níveo, aunque tengan que rehacerme la cara. Como la Ingrid Bergman en Anastasia, como la Betty Davis en Jetzabel, casi una chiquilla que se durmió esperando. Y ojalá sea de madrugada, como al regresar a casa de palacio, después de bailar toda la noche. Nada de misas, ni curas, ni prédicas latosas. Ni pobrecito el cola, perdónelo señor para entrar en el santo reino. Nada de llantos, ni desmayos, ni despedidas trágicas. Que me voy bien pagá, bien cumplida como toda cupletera. (Lemebel 20)

Esta emanación de deseos sublimados de la Chumi lanzados al espacio textual disipa las fronteras entre la vida y la muerte, lo verdadero y lo falso, los deseos y las frustraciones. El discurso es hiperbólico y múltiple; cincela nuevos imaginarios tanto sociales como culturales. Quizás podemos leer en estos dos ejercicios de la lengua marucha o meta lengua (Sutherland 27) la respuesta lemebeliana a la afasia vivida por el pueblo chileno post-dictadura.

## 2 Subjetividades en devenir

Las máquinas deseantes lemebelianas son también máquinas en devenir. Es decir, son en su mayoría identidades *procesuales* y sujetos múltiples que van contra toda petrificación de modelos y clausura de las categorías. Los devenires como lo exponen Deleuze y Guattari responden a una lógica de conexión de lo heterogéneo, por ende, no son procesos "de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de

evolución no paralela, de bodas entre dos reinos. Y las bodas siempre son contranatura" (Deleuze et *al* 6). Un sinnúmero de crónicas se focalizan en los diferentes devenires de las subjetividades. Ya sean los devenires sexuales como en la crónica sobre *Marcia Alejandra de Antofagasta* que relata la primera operación transgénero en Chile y la imposibilidad para Marcia de cambiar su ronca voz a pesar de su transformación; o el devenir de Don Raúl, un abuelo de la alta sociedad que cada noche se trasviste en la oscuridad y soledad de su hogar. Se retrazan también los *devenires* políticos de las mujeres ultrajadas por la dictadura y luego empoderadas a fin de buscar justicia y libertad como en las crónicas *Sola Sierra* o *Carmen Soria*. De la misma manera, se da cuenta de los devenires de las mujeres de las poblaciones que abandonan el espacio confinado de la casa para devenir actores públicos, como la propia madre del cronista en el relato *Mamá pistola* donde abandona el sujeto-objeto para crear una nueva conciencia. En Lemebel cada uno de estos devenires implica una contaminación de los discursos tradicionales que enmarcan y de cierta manera determinan la sociedad y su imaginario. Detengámonos en dos de sus crónicas: Lorenza Böttner y Berenice (La resucitada). La primera narra la vida del artista plástico chileno alemán cuya infancia en Punta Arenas (Chile) estuvo marcada por un accidente que carbonizó sus brazos y que lo hizo emigrar a Alemania desde donde nunca más volvió. Ernst a pesar de la amputación de sus extremidades estudió arte y:

> [r]eemplazó las manos perdidas por sus pies, que desarrollaron todo tipo de habilidades, en especial la pintura y el dibujo [. . . ]. Estudió arte clásico, posó como modelo e hizo de su propia corporalidad una escultura en movimiento. Un relieve mocho, volado de la ruina urbana. Un desdoblamiento de la arquitectura europea. Una cariátide suelta. Entonces nació Lorenza Böttner. El nombre femenino fue la última pluma que completó su ajuar travesti. (Lemebel *Loco Afán* 152)

El devenir de Ernst marcado por la "resta" (la amputación de sus brazos), por la "falla" (anomalía de un cuerpo) es fuerza creadora, deseo vital. Se contrae la condena que deviene logro, conquista. Ernst vuelto Lorenza transforma su cuerpo en obra de arte y hace de su fealdad próxima al horror una estética de la creación.

> En un evento de arte corporal, Lorenza se instaló a la entrada del museo pintada de blanco, simulando la Venus de Milo. El publico pasó por su lado sin verla, solamente cuando la escultura comenzó a moverse, se dieron cuenta del cuerpo sunco mimetizado en la pose clásica. (Lemebel *Loco Afán* 153)

Los devenires heterogéneos de Lorenza de minusválido a artista visual; de subjetividad periférica (chilena) a central (Alemán); de Ernst a Lorenza; de cuerpo mutilado a paradigma de belleza; de cuerpo viviente a estatua Venus de Milo apuntan a desarticular los discursos identitarios categóricos, pues todo lo que ha sido tradicionalmente establecido, es de cierta manera rearticulado. La frontera centro-periferia se desvanece pues Lorenza a pesar de ser una subjetividad minoritaria accede al discurso central

gracias a sus logros en el mundo del arte, por ello: "Fue elegida símbolo de las Olimpiadas Mundiales de Minusválidos en Barcelona" sin embargo, ella no deja de ser un cuerpo minoritario que a veces "se instala en la calle y tiza con sus pies delicados dibujos, que luego los zapatos de los transeúntes se encargan de borrar" (Lemebel *Loco afán* 153). De la misma manera, las coordenadas estéticas de la belleza occidental se ven descentradas cuando se nombra un cuerpo mutilado como modelo de belleza. El desdoblamiento del cuerpo de Lorenza con la Venus de Milo descentra los discursos referenciales de Occidente y Oriente, en una redistribución de sus sitiales.

La crónica *La Berenice* (la resucitada) basada en un hecho real ocurrido en Chile relata la vida de un "chiquillo, raro, feíto, pero con un cuerpo de ninfa" (Lemebel *Loco Afán* 163) obligado a abandonar su ciudad natal para escapar de la violencia de género. La convivencia con temporeras en el campo y la muerte súbita de una de ellas le ofrece la posibilidad de fugarse del marco regulador sexual que hasta el momento lo había subyugado. Con ciertos tonos de la narrativa picaresca, la crónica se focaliza en develar los múltiples devenires y alianzas con el mundo femenino en una re-escritura de las leyes simbólicas de género y filiación. El primer devenir es el que se establece entre el niño "que sauseaba con los cañaverales" con el mundo de la mujer proletaria. Aceptado por el grupo de temporeras, él comparte con ellas trabajo, risas, gestos, sueños e injusticias. El género sexual se oblitera, pues se crea un vínculo afectivo producto de la sobrevivencia y de la precariedad. Esta alianza entre él y el mundo femenino proletario se afianza cuando una de las más jóvenes muere, producto de las condiciones de trabajo.

> Parece una virgen, se dijo, cerrándole los ojos. Pero para ser virgen tiene que tener un nombre, algún papel de identificación. Y comenzó a hurguetearle los bolsillos del delantal hasta encontrar un carnet agrietado y mohoso. Y en ese momento, al mirar la foto y leer el nombre, nació la Berenice. Se vio reflejado en esa identidad como en un espejo. (Lemebel *Loco Afán* 165)

La apropiación de la identidad de la Berenice, nombre trágico de la literatura, instala la problemática de la construcción identitaria de género. Cercano al pensamiento de Judith Butler (*Trouble dans le genre*, 2005), el pasaje reactualiza la problemática de género cuestionando su verdadera raigambre. La identidad es el resultado de un papel "mohoso y agrietado"; es decir un producto de la biopolítica instituida y de las prácticas discursivas que la sostienen. Los adjetivos utilizados reflejan una historia en desintegración: la historia del binarismo de los sexos. De la identidad fisurada y podrida y sin embargo virginal, emerge Berenice. El nacimiento de la Berenice, de este devenir Berenice la *empuja* a una errancia geográfica que termina en la capital. De prostituta travesti a empleada doméstica y luego a cuidadora de bebés, Berenice establecerá otra alianza, otro devenir, esta vez vinculado con la maternidad. El enunciado performativo del bebé de "rizos dorados" que la llama *mamá* trastoca por completo el universo de Berenice, y con ello la ley simbólica de la filiación. El sema maternal evocado la enviste de una: "maternidad eunuca de Virgen María o Madre del año" que la conducen a repetir los roles, valores y acciones enseñados por la sociedad. Berenice

cuida y acuna a su hijo por sobre cualquier ley, inclusive la del Estado, cuando ella decide robárselo de la casa desde donde trabajaba. Este devenir madre de Berenice da vuelta las coordenadas de la maternidad, pues es desde un cuerpo anómalo (travesti), usurpado y fotocopiado (casi Berenice) que se teje el vínculo maternal tradicional. La estrategia narrativa hace que el lector sea cómplice de esta maternidad impostada, lo que permite una reescritura de las leyes simbólicas en las que se ponen de manifiesto sus fisuras. Es también contaminación de los iconos judeo-cristianos, ya que Berenice deviene madre a semejanza de la Virgen.

Por último, Lemebel propone un devenir relacionado con la animalidad, siguiendo la filosofía Guattari-Deleuziana, en la cual se trazan itinerarios de liberación del sujeto en cuanto a su cuerpo y a la inteligibilidad de las fronteras entre lo humano y lo animal. Existe un abandono de la humanidad para dar paso a una genealogía de los afectos. Desde su primera antología *La esquina es mi corazón*, el cronista hace uso de los animales para designar la presencia del deseo en la ciudad y por sobre todo de los amantes homosexuales que desafían la urbe hipervigilada. Así, escualos, anacondas, lagartos representan el anonimato de los cuerpos deseantes en busca de una presa. Esta voluntad se reproduce en su antología *Adiós Mariquita linda* en la cual los múltiples amantes del escritor suelen ser descritos a través de epítetos vinculados con la animalidad. El Wilson es "un leopardo moreno", el José deviene un "felino triste", El flaco Miguel un "cisne moreno" y el joven del Hotel Sahara es "un pájaro risueño". El mismo Pedro Lemebel desde el tiempo de sus performances juega con esta transformación llamándose "yegua", volviéndose cocodrilo (cobertura del libro La esquina es mi corazón), representándose como un pájaro en la imagen del libro *Adiós Mariquita mía* y en sus textos describiéndose como: "coleóptero, mariposa, caracol". Esta animalidad, su presencia, es empleada para romper con los cuadros de comprensión tradicionales de la sexualidad, y al mismo tiempo para erosionar y transgredir las fronteras corporales. Las operaciones de escritura en las cuales descansa es el uso descriptivo detallado de las escenas de sexo entre los amantes, generalmente grandilocuentes, sobre humanas, como podemos ejemplificarlo en el pasaje de la crónica *Eres mío, niña* (Lemebel *Adiós Mariquita linda* 28) que relata la noche de sexo vivida entre el cronista y un joven rapero. La descripción detallada del acto sexual de principio a fin se extiende por más de 20 líneas en las cuales se mezclan la brutalidad y la ternura. Esta *mise à nue* de la sexualidad que juega con la obscenidad, trayendo la humanidad al lado de la bestialidad, evoca la indisciplina de los cuerpos forzados a la normatividad y al silencio. Existe también, una voluntad de codificar cualquier parte del cuerpo como zona erógena en donde se ejerce una intensa concentración de las sensaciones y de los placeres: labios, cuello, manos, cabellos son dotados de la misma facultad orgásmica que los órganos sexuales.

Este devenir animal culmina en un desvanecimiento de las fronteras entre lo humano y lo animal como lo podemos analizar en la crónica zoofílica *Noche Quiltra* (Lemebel *Adiós Mariquita linda* 161). La narración describe la masturbación que el cronista ejerce sobre un perro "el Cholo" después de una noche de alcohol. La puesta en escena de la masturbación de la cual es parte el lector es rectificada por medio del cierre de los ojos del cronista, como si la ausencia de la mirada lo autorizara frente al lector a transgredir los límites de lo que puede ser contado, escrito y leído. El

relato hace estallar no solo las fronteras de la sexualidad normativa sino propone la comprensión de la perversión a través de la problematización de ambas naturalezas: la humana y animal. El alejamiento por parte del narrador de su humanidad y por ende de la comprensión del mundo y la aproximación del animal hacia lo humano a través de la superposición de los rasgos descritos señala el desvanecimiento del umbral que nos separa, pues se descodifica el código maestro de la sexualidad y por ende de los cuerpos. Lemebel de cierta manera marca el punto de salida de lo humano para establecer una genealogía sostenida en la afectividad.

> Y en realidad no era humano ese perro Cholo que en busca de calor buscaba mi compañía. Era más que humana esa orfandad negra de sus ojos llorados. Y estaba tan solo, tan infinitamente triste como yo esa noche perruna, que me sentí generoso en la repartija de mi mano multiplicando fiebres. (Lemebel *Adiós Mariquita Linda* 162)

## 3 Conclusión

Pedro Lemebel liberó la palabra, visibilizó a las subjetividades marginales y puso en el centro de su proyecto escritural "el deseo" como fuerza movilizadora. Emplumó sus lenguas y "en vez de claridad o emoción letrada, produjo una jungla de ruidos", como el propio escritor comenta en su *ars poética* del libro *Serenata Cafiola*. De esta manera, sus subjetividades neo-barrocas redefinen el imaginario y desarticulan la idea de un código maestro o de un sistema simbólico central. El imaginario como proceso de mediación entre las condiciones reales del sujeto y su representación de las mismas en Lemebel es sinónimo de fuerza transformadora que propicia *devenires* heterogéneos, lo que implica "diversos reposicionamientos del sujeto" (Braidotti 178).

Las máquinas deseantes lemebelianas poseen la capacidad de multiplicar las conexiones, de acoger las pluralidades y la diversidad de mundos; es decir se gestan a través de las "alianzas y aleaciones" de las diversas naturalezas (Deleuze-Guattari). Por lo tanto, son también una invitación para repensar la humanidad en términos, quizás, post-humanos.

En definitiva, este ejercicio de de-construcción de las subjetividades clásicas y del imaginario es a su vez una invitación a la deconstrucción del espacio literario, pues en él se imprime el desdibujamiento de las fronteras genéricas, sociales, culturales y humanas.

## Referencias documentales

Blanco, Fernando, Juan Poblete. *Desdén al infortunio*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2010. Impreso.

Braidotti, Rosi. *Metamorfosis*. Madrid: Ikal, 2002. Impreso.

Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris : Ed. La Découverte, 2005. Impreso.

Deleuze, Gilles y Claire Parnet, C. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1985. Impreso.

Lemebel, Pedro. *Loco afán.* Santiago de Chile: Lom, 1996. Impreso.

—. *Adiós Mariquita linda.* Barcelona: Mondadori, 2006. Impreso.

Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca". *Confluencias.* La Habana: Letras Cubanas, 1988, Impreso.

Morales, Leonidas. *Géneros referenciales.* Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. Impreso.

Moulián, Tomás. *Chile anatomía de un mito.* Santiago de Chile: LOM, 1997. Impreso.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis).* Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998. Impreso.

Roudinesco Elisabeth y Michel Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse.* Paris: Fayard, 2006. Impreso.

Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco en Obra completa.* Tomo II, Madrid: Ediciones UNESCO, 1999. Impreso.

Sutherland, Juan Pablo. *Nación Marica prácticas culturales y crítica activista.* Santiago de Chile: Ripio, 2009. Impreso.