



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2022-2023

Santos que yo te pinte:

**La subversión de la tradición hagiográfica en las
trans/escrituras latinoamericanas contemporáneas**

Nom de l'estudiant: Adrià Ibáñez Pelegrí

Nom de la tutora: Annalisa Mirizio



Barcelona, 1 de setembre de 2023



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 1 de setembre de 2023

Signatura:

Resumen:

Este trabajo pretende ser, en primer lugar, una aproximación al ámbito de las “trans/escrituras” latinoamericanas, entendidas como un fenómeno textual capaz de producir un doble *extrañamiento* en el lector, tanto ante el acto literario o artístico como ante el género sexual y los lenguajes con los que se expresa. Se estudiará el estilo literario del escritor chileno Pedro Lemebel, en su propósito de conciliar la cultura oral con la escrita, sin renunciar a poner a ambas al frente de una defensa acérrima de la diversidad sexual. En segundo término, se analizará la maniobra narrativa específica de la subversión de las hagiografías católicas –o ‘vidas de santos’– en las transescrituras, con voluntad tanto de homenajear y contribuir a enriquecer el imaginario de la comunidad LGTBIQ+, como de denunciar las múltiples violencias que la atraviesan. Se dará cuenta de esta operación mediante las obras *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) y *Anhell69* (2022), la “película trans” del director colombiano Theo Montoya.

Palabras clave: trans/escrituras – literatura LGTBIQ+ – literatura latinoamericana – hagiografías – Pedro Lemebel

Abstract

This work primarily serves as an exploration of Latin American “trans/writings”, which are viewed as a textual phenomenon capable of evoking a dual sense of *defamiliarization* in the reader. This estrangement pertains to both literary or artistic expressions and issues related to gender identity and the languages utilized for their articulation. The study delves into the literary style of Chilean writer Pedro Lemebel, aiming to harmonize oral and written cultural traditions while vehemently advocating for sexual diversity. Furthermore, the research scrutinizes the specific narrative strategy of subverting Catholic hagiographies, also known as “saint’s lives”, within the context of transwritings. This subversion serves a dual purpose: firstly, to pay homage to and enrich the LGBTQ+ imagery, and secondly, to expose the various forms of violence experienced by this community. This literary maneuver is examined through an analysis of Lemebel’s works, *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) and *Anhell69* (2022), as well as the “trans film” directed by Colombian filmmaker Theo Montoya.

Key-words: trans/scriptures – LGBT2Q+ literature – Latin American literature – hagiographies – Pedro Lemebel

Santos que yo te pinte

Demonios se tienen que volver

LOS PLANETAS, *Santos que yo te pinte*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. *Un coche fúnebre recorre las calles de Medellín*.....6

1. TRANSESCRITURAS. LA NOVELA TRANS

1.1. *del agua estancada espera peste* las trans/escrituras y sus especificidades, en la línea de *El viaje inútil*, de Camila Sosa Villada, y de la obra de Severo Sarduy.....8

1.2. *navego entre las fronteras sexuales y literarias* “escritura de borde” en la literatura de Pedro Lemebel.....10

1.2.1. **La tradición de Rita Hayworth** bricolaje y exilio genérico en la narrativa de Manuel Puig.....10

1.2.2. *A modo de sinopsis* “Babel pagana” en la “boca escrita” de Pedro Lemebel.....12

2. HAGIOGRAFÍAS TRANS Y TRAVESTI

2.1. *fragmentos de eternidad* acerca de la tradición del género hagiográfico, del canon católico a la subversión15

2.2. *la foto no es buena, está movida* hagiografías trans y travestis en *Loco afán. Crónicas de sidario*, de Pedro Lemebel.....18

2.3. *una casa sin paredes, sin ventanas* *Anhell 69*, la “película trans” de Theo Montoya.....23

CONCLUSIONES.....33

ANEXO: “*Un cine mariposa, transformado en mariposa*”: Entrevista a Theo Montoya.....35

AGRADECIMIENTOS.....36

BIBLIOGRAFÍA / FILMOGRAFÍA.....38

INTRODUCCIÓN: *Un coche fúnebre recorre las calles de Medellín*

En su interior descansa el cadáver de un joven que parece flotar con cada curva de la carretera. Atraviesa la película como un espectro; también como un mártir –por los que vinieron antes, por los centenares que le seguirán. Se trata del protagonista de un filme que en su ecuador llega a autodenominarse como una “película trans”. ¿A qué puede referirse con esto? ¿Podría existir una obra de este tipo? ¿Con qué clase de materiales se armaría? ¿Puede darse realmente un tipo de escritura específicamente *trans*?

Hace apenas unos meses que se estrenó *Anhell69*, de Theo Montoya. Sin embargo, si rastreamos la genealogía de obras literarias y artísticas que la anteceden, no tardamos en descubrir que este tipo de inquietudes llevan manifestándose desde hace décadas, en paralelo a los avances en materia de derechos LGTBIQ+ alcanzados en todo el mundo y en Latinoamérica, por lo que nos atañe, en particular. Este trabajo partiría de la observación de dicha forma de escritura literaria –aunque extensiva a otros ámbitos como el cine, la pintura, la danza, etcétera–, la cual denominaré según el término usado por Camila Sosa Villada en su ensayo *El viaje inútil* (2018), este es, “trans/escritura”. En primer lugar, trataré de hallar las singularidades de esta forma de escritura, de su relación con lo específico de *lo trans* y de *lo travesti*, con tal de explicar las tensiones tanto intra como extraliterarias que la atraviesan y que hacen de ella un modo de reivindicar, narrar o teorizar acerca de identidades de género que se sitúan al margen de los cánones (también literarios). De entre todos los autores que intuyo que han practicado la transescritura en sus textos, haré hincapié en la obra del chileno Pedro Lemebel, retomando la estela de Manuel Puig y tratando de trazar un mapa de características que hacen de las crónicas de Lemebel el paradigma de las transescrituras, según las habré delimitado previamente.

A continuación, focalizaré mi investigación en una operación formal y narrativa más concreta que se ha dado dentro del ámbito de las transescrituras: la de la subversión del tradicional género de las hagiografías –o “vidas de santos” –, en ser convertidas en materia literaria para narrar las vidas que poblaron el entorno más cercano de Pedro Lemebel, sin prescindir de la dimensión trans o travesti que caracterizaba sus existencias, a la vez que replicando el modo injusto en que se dieron sus muertes. Lo haré a partir del análisis de la novela *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), pura transescritura lemebeliana de crónicas versadas en un Chile azotado por la pandemia del sida y por la dictadura de Pinochet, que terminan por esculpir un singular retablo de hagiografías travestis, de retratos santiguados

con los que Lemebel se propuso honrar y recordar a sus amigas –sus *amores*–, las «inevitables, inolvidables locas».

Por otro lado, examinaré de cerca la “película trans” que es *Anhell69* según su director, Theo Montoya, con el fin de dar con las características que la llevan a engrosar las filas de transcripciones latinoamericanas contemporáneas. Al mismo tiempo, trataré de identificar cómo la subversión de lo hagiográfico también opera en el filme, al aparecer también homenajeados, como si se trataran de vírgenes y santos trans, los protagonistas de la película, luego de morir sistemáticamente dentro y fuera de ella.

¿Qué motivaciones discursivas esconden estas operaciones formales? ¿De qué modo lo transcripciones puede participar de las pulsiones ideológicas e históricas que vulneran al colectivo LGTBIQ+, al amotinarse en contra de ellas? ¿Hasta qué punto podría esta maniobra textual, indisociable de la teoría de género, ensanchar las dimensiones de lo literario? Y viceversa: ¿en qué medida podría contribuir la literatura al colectivo LGTBIQ+ y a los estudios de género, a través de sus formas y herramientas narrativas?

Tomé la acción de delimitar el campo de estudio al de las transcripciones puramente latinoamericanas –y a las de estos autores en particular–, en primer lugar, por las filiaciones que se han podido dar dentro de sus narrativas, y en segundo lugar por la estrechez de la extensión del trabajo. También por lo tocante a la relación particular que mantiene Latinoamérica con las luchas sociales en relación con el cuerpo como aparato textual; desde la existencia del verbo ‘acuerpar’ –poner el cuerpo al servicio de una causa–, con muy distintas acepciones en el resto del planeta. No hay que olvidar que Lemebel, antes de dejar por escrito sus crónicas, *acuerpó* el discurso en pos de la diversidad sexual al frente del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, mediante la celebración de distintas *performances*. En este sentido, las transcripciones mantendrán una honda relación con el *cuerpo* –también el del texto.

1. TRANSESCRITURAS. LA NOVELA TRANS

Este punto versará acerca de las especificidades de las «transescrituras», sus orígenes y desarrollo, así como una primera tentativa de definir las como concepto aplicado a la teoría literaria. A continuación, presentaré el estilo que regiría la obra de Pedro Lemebel —no sin antes trazar un nexo con la de Manuel Puig—, acorde con los límites y las posibilidades de las transescrituras.

1.1. “*Del agua estancada espera peste*”. Las trans/escrituras y sus especificidades, en la línea de *El viaje inútil*, de Camila Sosa Villada, y de la obra de Severo Sarduy

El primer acto de travestismo de la escritora argentina Camila Sosa Villada no fue «salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley», sino que «fue a través de la escritura» (Sosa Villada, 2018: 35). En su ensayo *El viaje inútil* (2018) da cuenta de la vez que, enamorada de su profesor de gimnasia, decidió ponerse a escribir adoptando el sobrenombre de “Soledad”. «Esa novela», escribe Sosa Villada, «donde por primera vez hablaba de mí como de una mujer, no tuvo final». En este sentido todos y todas las escritoras que escriben son, en cierto modo, *travestis* (Miró, 2023); aunque es en el momento en que la cuestión acerca del género se introduce en el relato como elemento vertebrador del mismo cuando verdaderamente podremos hablar —según el epígrafe del texto de Sosa Villada— de «trans/escrituras».

Esta categoría, que ha proliferado en la literatura paralelamente al desarrollo de los estudios de género, debemos definirla teniendo en cuenta ciertos parámetros: así como la metaliteratura tiene como objeto la propia literatura y se sirve de todas las herramientas a su disposición para construir su discurso, las transescrituras no deberán quedarse nunca en el mero plano temático a la hora de tejer un texto que quiera cumplir sus características. Es decir, no bastará con introducir sujetos y/o temas trans y/o travesti en el relato, sino que deberá prestar su aparato formal a la disposición de lo específico de «lo trans». ¿En qué radica esta especificidad?

Se ha hablado vastamente acerca de las denominadas «escrituras del cuerpo», surgidas en oposición a la literatura que ha omitido la existencia de la dimensión física y de los cuerpos en la escritura (así como en la lectura), ocultando y despreciando fenómenos como son la vejez, la transformación, la íntima implicación del cuerpo que habitamos con

los discursos y tejidos discursivos que emprendemos a la hora de escribir(nos). Severo Sarduy, gran narrador de *lo travesti*, intuyó en los años 70 la posible implicación que las escrituras del cuerpo podían llegar a tener a la hora de emprender un proyecto transescritural, sobre todo en los aspectos que refieren a fenómenos como la mutación, el artificio y el deterioro; de este modo, así como un cuerpo se encuentra en permanente cambio, Sarduy nunca daba un texto por acabado. Especialmente en sus novelas protagonizadas por travestis, como *Cobra* (1972), en la cual los personajes se encuentran en permanente mutación a la vez que el texto «está poblado de citas, intratextos, hipertextos y repeticiones», y donde la (el) protagonista «emprende un viaje de transformación en el cual su *yo* varía de acuerdo con el lugar donde se encuentre: los géneros, las nacionalidades y las culturas cambian tanto como los protagonistas del relato [...]. Todo gira en torno a varios ejes, configurando un complejo juego en donde el mensaje de la comunicación son los significantes» (Arteaga, 2008: 4).

También Paul B. Preciado dio cuenta de la vinculación de las escrituras del cuerpo dentro de las transescrituras, al reflexionar sobre «lo trans» en *Testo yonqui* (2008), un texto que entrecruza narración autobiográfica y ensayo filosófico, escrito al mismo tiempo que el autor se aplicaba testosterona en su propio cuerpo, transitando de este modo, literal y literariamente, entre los géneros. De esta fluidez también podemos extraer una singularidad de lo transescritural: la del tránsito formal entre técnicas y géneros literarios distintos, el cual no será en ningún caso errático, sino que obedecerá a tensiones relacionadas con la fluidez en las identidades de géneros o las identidades sexuales. Este tránsito se expresará mayormente con la finalidad de visibilizar y de reflexionar literariamente acerca de estas identidades, tradicionalmente expuestas fuera de los lindes de lo normativo (así en la historia literaria como en la historia de la humanidad).

Sin embargo, lo específico de lo travesti no reside exclusivamente en lo transgénero, así como lo específico de lo trans no podrá ser reflejado mediante un mero tránsito de géneros literarios; sus especificidades atienden a otras cuestiones como son la expresión de género, el lenguaje, la clase, la ideología y un largo etcétera. Así como *lo literario* dispone de una historia, de una tradición, de unos códigos y de unos modos de hacer, *lo trans* también acarrea con su propio ecosistema de signos, los cuales participarán activamente de las transescrituras; «La escritura es un saber y ser travesti tiene un significado de orden espiritual que sustenta ese saber» (Sosa Villada, 2018: 47). Aun pudiendo parecer difuso y provisional, sugiero que, así como Víktor Shklovski proponía el concepto del *extrañamiento* o de la

desautomatización para definir lo específico del lenguaje literario –o su literariedad–, las transescrituras deberán siempre despertar una suerte de *extrañamiento* acerca de lo preconcebido sobre el género por parte del artífice del texto y de su lector: sus máximas, su lugar en la historia y en el canon, su representación, todo lo que ha sido naturalizado del género, por herencia filosófica. Para lograrlo, las transescrituras dispondrán de las herramientas del lenguaje poético. Ambos –el lenguaje literario o artístico y el de los estudios de género– irán de la mano y se entremezclarán en el texto, con carácter indisociable, a remo por mar abierto.

“La escritura no puede resolverse, no puede solucionarse. Si no fluye, si no se escribe solo como quien dice, incluso con todos los errores e incertidumbres del deseo, es muy probable que se estanque y comience a oler mal. Del agua estancada espera peste, decía William Blake” (Sosa Villada, 2018: 92)

1.2. “*Navego entre las fronteras sexuales y literarias*”. “Escritura de borde” en la literatura de Pedro Lemebel

En este apartado trataré de presentar el estilo o la estrategia retórica de la cual echó mano el escritor Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1952 – 2015) a la hora de tratar de reunir en un mismo texto una exploración acerca del lenguaje y del género sexual, de un modo que fueran indisociables lo uno sin lo otra, acaso el ejemplo más esclarecedor a la hora de presentar la noción inicial de «transescritura».

1.2.1. La tradición de Rita Hayworth. Bricolaje y exilio genérico en la narrativa de Manuel Puig

Para acercarnos a las formas narrativas de Lemebel, podemos partir de un autor inmediatamente anterior a él, el argentino Manuel Puig (1932-1990), el cual también practicó una escritura que, si bien no podemos calificar plenamente como trans o travesti, sí coqueteaba con los bordes escriturales, según los términos usados por Sandra Lorenzano, «con el fin de de socavar las rígidas dicotomías a través de las cuales la mirada hegemónica sobre la cultura latinoamericana suele organizarse, borrando los matices y las mezclas»

(Lorenzano, 2001: 204). Con una escritura minoritaria y marginal, Puig construye su propia voz a través de un proceso de hibridación: su técnica se basa, fundamentalmente, en la «estética del reciclaje» (*bricoleur*, expuesta por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*), mediante la cual «reivindica zonas despreciadas por la cultura dominante y, al mismo tiempo, toma distancia de ellas a través de su reelaboración en las obras» (Lorenzano, 2001: 210). Entre las problemáticas que Puig planteaba mediante su textualidad, se encontraban «los vínculos entre ‘alta cultura’ y cultura popular, la relación entre los espacios y las voces de las ‘otredades’, el cuerpo como lugar de enunciación, el borramiento de las fronteras entre géneros literarios...» (Lorenzano, 2001: 203).

Puig practicará el *bricolaje* en sus novelas a partir de elementos propios de la cultura cinematográfica, en su expresión más popular –el cine, en sí mismo, metafóricamente, era un medio para evadirse de una realidad opresiva–, y de sus mitos. Lo podemos observar de inmediato, desde el título de su obra debut *La traición de Rita Hayworth* (1968) –en referencia a la célebre actriz hollywoodiense– hasta el contenido de *El beso de la mujer araña* (1976), compuesta casi en su totalidad por prolíficos resúmenes de películas que el personaje de Molina comparte con Valentín, su compañero de celda en la novela. Entre sus preferencias, como aclaró en varias entrevistas¹, convivían “Wagner con José Alfredo Jiménez, Mozart con Gonzalo Curiel, T. S. Eliot con Agustín Lara”, los cuales incluía de un modo desjerarquizado u horizontal en sus tramas, en un nuevo intento de vincular lo tradicionalmente asociado a la cultura de masas con la llamada ‘alta cultura’. Este rasgo será compartido con la escritura de Pedro Lemebel, mayormente desde el ámbito de la música, otro medio en el cual guarecerse o cobijarse. No por nada el grueso de sus libros toma el título de canciones populares. El más célebre, *Tengo miedo torero*, es reciclado de un pasodoble interpretado por Lola Flores, Carmen Sevilla o Sara Montiel. Incluso orquestó uno de sus libros de crónicas, *Serenata cafiola* (2008), alrededor de letras e historias de canciones que conforman la memoria popular y política de Chile. En el caso de Lemebel este trazo formal tiene un vínculo directo con la cultura travesti o de las locas, pues es con sus interpretaciones de estas canciones con las que las artistas travestis de su época armaban sus espectáculos. Como se menciona en *Playback. Ensayo de una despedida*, el cortometraje de Agustina Comedi con el cual homenajea a las locas argentinas: «Noche tras noche, en cada *playback*, les robábamos a las divas un poco de la eternidad que el mundo nos negaba» (Comedi, 2019).

¹ (1974) «Para el escritor Manuel Puig el cine está antes que nada», entrevista con Elena Poniatowska, *Novedades* (México), martes 22 de octubre.

A la búsqueda de Manuel Puig por «ser un exiliado ubicándose más allá de las fronteras, sean éstas geográficas o genéricas (de géneros sexuales y literarios), para poder enfrentarse a la violencia y el autoritarismo que dominan las relaciones sociales y la producción artística» (Lorenzano: 2001, 2017) le seguirá Pedro Lemebel con su “cancionero memorial”, al cual ya es hora de darle al *play*.

1.2.2. “A modo de sinopsis”: “Babel pagana” en la “boca escrita” de Pedro Lemebel

Acerca del estilo que caracteriza la escritura de Pedro Lemebel han corrido ríos de tinta. En el «Prólogo» a la edición de *Poco hombre. Crónicas escogidas*, publicada en 2013, el crítico Ignacio Echevarría señala la perversa ironía que esconde el hecho de que por aquel entonces Lemebel estuviera perdiendo la voz por completo, a raíz de un cáncer de laringe, al tratarse la suya de «una escritura sustancialmente parlante [...], transitada toda ella de voz, empeñada tanto en dar voz como en ser voz ella misma. Y empeñada también en hacerse oír» (Echevarría, 2013: 11). El mismo Lemebel podría ayudarnos a comprender su propio estilo con una de sus crónicas, titulada “A modo de sinopsis”, con la que abre su *Serenata cafiola*:

“Podría escribir clarito, podría escribir sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil [...]. Podría escribir para educar, para entregar conocimiento, para que la babel de mi lengua aprenda a sentarse sin decir palabra [...] Podría guardarme la ira y la rabia emplumada de mis imágenes, la violencia devuelta a la violencia y dormir tranquilo con mi novelaría cursi [...]. Parecen gemidos de hembra cobarde, dijeron por ahí los escritores del culebrón derechista. Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser cantora, trapecista o una india pájara trinándole al ocaso. Pero la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produjo una jungla de gritos [...]. No fui cantor, pero la música fue el único tecnicolor de mi biografía descompuesta” (Lemebel, 2008: 11 - 13)

Otro de sus textos fundamentales, que vendría a enlazar con la primera idea del «Prólogo» de Echevarría, es “El abismo iletrado de unos sonidos”, crónica aparecida en *Adiós mariquita linda* (2004), en el cual Lemebel ilustra la violencia que la palabra escrita no ha dejado de ejercer sobre la cultura oral, mucho más rica y diversa, mediante el relato del primer encuentro entre los incas y los españoles, en 1532. En él vuelve sobre la idea capital de que «más allá del margen de la hoja que se lee, bulle una Babel pagana en voces deslenguadas,

ilegibles, constantemente prófugas del sentido que las ficha para la literatura» (Lemebel, 2013: 41). El autor chileno reivindicará siempre ese “más allá del margen de la hoja que se lee”, de un modo análogo a su reivindicación de un *más allá de los géneros*, en pos de una defensa acérrima de las diversidades sexuales y de género. No por nada, antes de ser un cuerpo en la escritura, Pedro Lemebel defendió una suerte de escritura en el cuerpo, al integrar entre 1987 y 1993 el dúo artístico Las Yeguas del Apocalipsis, junto a Francisco Casas Silvia, con el cual se dedicaban a celebrar *performances* para generar visibilidad respecto de la diversidad sexual en Chile. Entonces Lemebel se dedicaba a acuerpar causas sociales mediante acciones artísticas, como una suerte de Fedro, según el cual, recordemos, la escritura sería incapaz de expresar la naturaleza múltiple y cambiante de las cosas (Platón, 370 a. C.), aunque travestido y en las calles de un Chile recién salido, por aquel entonces, de la dictadura militar de Pinochet: «La performance me hace ser con mi cuerpo la crónica por la cual muestro mi realidad» (Lemebel, 2018: 36)

¿Cómo lograría conciliar su defensa de la cultura oral en la escritura, sin renunciar, al mismo tiempo, a su discurso de tema político y social? Lemebel creó para ello la figura impersonal de la loca, protagonista y autora a la vez de sus textos:

“Tomo prestada una voz, pero también soy yo: soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar en mi escritura. Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los travestis” (Lemebel, 2018: 31)

Junto a la loca, también urdió un tipo de escritura a su medida, que fuera capaz de reflejar su condición de travesti², y de este modo poder acceder juntas al ‘abismo iletrado de sonidos’ situado “más allá del margen de la lógica del alfabeto” (Lemebel, 2013: 42). Ésta escritura debía ser múltiple y cambiante, fuera de todo molde que pudiera corresponder a la tradicional clasificación de los géneros literarios. Si bien escribió su magistral *Tengo miedo torero*, que sí sería una novela más al uso, en el ámbito de sus crónicas trató de rebasar los límites a los que nos tenía acostumbrado el género. Encontramos que en un primer momento se refirió a su escritura más bien como una suerte de “neocrónica”, al “asilar a la narrativa, a la poética, y dar posibilidades para ser muy crítico y reflexivo de las políticas culturales que se disputan

² “Me interesa el travestismo en la escritura, más allá de las dualidades. Lo mío es un travestismo anárquico, que me sirve para denunciar el travestismo del poder”, Pedro Lemebel, en «Campañas de sida están adornadas por la piedad», por Willy Haltenhojj. *La Nación*, martes 1 de diciembre de 1998.

en un tiempo³”, para más tarde hacerlo en estos términos: «me muevo en los bordes escriturales, en las fronteras de los géneros. Navego entre las fronteras sexuales y literarias. Mis escritos se tambalean y se equilibran entre el periodismo, la literatura, la canción o la biografía». O bien, en la misma línea:

“En mi caso, la escritura no es solo un fin en sí misma, podría ser nada más que un apunte de memoria, también hago visualidad y por eso en mis libros se mezclan los géneros, aparecen fotos, dibujos, trazos biográficos que guardo en alguna grieta del cuerpo simbólico [...] es más, los géneros –escritura, visualidad, activismo– se contaminan de acuerdo a la pulsión de mis afectos y resentimientos” (Lemebel, 2018: 30)

En otra ocasión, acerca de este aspecto, también declarará:

“La mía es una escritura de borde. Es fronteriza porque evade los géneros consagrados. Lo que yo hago es un gesto al interior de la literatura, al interior del género, de lo rígido y patriarcal que son los géneros literarios. Pienso que uno puede revertir la imposición de los géneros y adosarse al que más le acomoda, en el que mejor anide tu corazón” (Lemebel, 2018: 33)

En resumen, Lemebel sentenciará: «También digo y escribo crónica por travestir de elucubración cierto afán escritural embarrado de contingencia». Por ende, su estrategia retórica devendría, ahora sí, una «transescritura», al lograr aunar en un mismo espacio discursivo lo específico de lo trans y travesti, mediante la voz de su ‘loca escritural’, con una búsqueda singular en los terrenos de la literatura: la de reflejar la densa cultura oral de la que se nutrió con el fin de ponerla al servicio de la comunidad LGTBIQ+ y de sus causas. Así Lemebel, en una entrevista para *La Época* y *La Nación* que concedió en 1995:

«La escritura homosexual tiene que ver con una torsión, con un mecanismo al interior de la literatura. Es cómo se dice, cómo se logra pasar de contrabando ciertas palabras y folclorismos de la cultura “mariposa” [...]. Yo rescato de ahí el “loca” para la homosexualidad como una forma brillante de percibir y de percibirse, de rearmar constantemente su imaginario de acuerdo a estrategias de sobrevivencia. La loca está continuamente zigzagueando en su devenir político [...]. Y esa es una forma fija, sólida, del macho. La loca es una hipótesis, una pregunta sobre sí mismo» (Lemebel, 2018: 76 – 77)

³ Escrito sobre ruinas, por Risco, Ana María. *La Nación*, domingo 18 de junio de 1995.

2. HAGIOGRAFÍAS TRANS Y TRAVESTI

Entre las múltiples maniobras narrativas que tienen cabida dentro de las posibilidades del campo de las transescrituras, aquí expondré una en particular, la operación del «relato hagiográfico de lo trans y lo travesti», la cual trataré de esbozar a continuación a través de su máxima expresión en la obra literaria *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), de Pedro Lemebel, así como en la película de Theo Montoya *Anhell69* (2022).

2.1. “Fragmentos de eternidad”. Acerca de la tradición del género hagiográfico, del canon católico a la subversión

Para La Lola, mi abuela, quien de pequeño muchas veces pensé que había sido la inspiración de la famosa canción de Café Quijano, los cuentos de su infancia no fueron los de hadas ni los de princesas, sino las vidas de los santos que le enseñaban en misa los domingos. Y así me lo contaba en muchas ocasiones en las que, sentado en su regazo, ella sacaba una postal de esta santa o de esa otra, instantes antes de empezar a relatarme sus vidas. Eran estos relatos henchidos de leyenda, aunque a la par tenían algo de raigambre en la sociedad de su tiempo, así como en la del mío. También para ella, de algún modo, «sus tristes vidas eran su triste historia⁴»: la Lola alardeaba de haber resucitado a los setenta y cinco años, luego de haber sufrido un ataque al corazón. Que siguiera ahí, hablándome de santos, sólo podía tratarse de un milagro.

Para denominar este tipo de tratados, un subgénero en sí mismo dentro del amplio abanico de las escrituras sagradas, se ha usado desde el siglo XVIII –al ingresar en el tomo VIII de la Enciclopedia– el término «hagiografía» (de origen griego, palabra formada por ἅγιος, *santo*, y γραφή, *escritura*). Según Hippolyte Delehaye, un importante jesuita y bolandista⁵, la hagiografía «se nutriría de la biografía, del panegírico y de la lección moral» (Delehaye, 1955: 87); es problemático adjudicar a estos textos la categoría de documentos históricos, pues como bien señala Michel de Certeau: «Más que el nombre propio, importa el modelo que resulta de esta artesanía, más que la unidad biográfica, importa la asignación de una

⁴ «Óyeme mi Lola, mi tierna Lola / Tu triste vida es tu triste historia», “La Lola”, Café Quijano, 1999.

⁵ Los bolandistas se consideran continuadores de la obra hagiográfica del sacerdote Jean Bolland (1596-1655), artífice de la mayor recopilación de textos hagiográficos existentes, conocida como el *Acta Sanctorum*.

función y del tipo que la representa» (Certeau, 1985: 287). Le supondremos a cada uno de los santos el referente de un personaje que sí existió en verdad, aunque también señalaremos el carácter ficcional que resulta luego de ser vertido en la hagiografía, la cual cuenta con sus propias maniobras de domesticación o moldeamiento de la fuente original –deformación inconsciente de la verdad histórica que no debe confundirse con el cuento, sino más bien con la “leyenda”. Pues, como incide Ángeles García de la Borbolla, el protagonista de una hagiografía «sobrepasaría el rango de personaje histórico y adquiriría un nuevo valor, el de ser un *exemplum* que imitar o admirar» y es a este último propósito al que se subordina finalmente la hagiografía, a trazar un relato de raíz histórica y tradición católica con un fin edificante. Concluye: «el santo pertenecería a la historia, dada su condición humana, como a la metahistoria debido a su participación divina. Generalmente, se trata de fuentes donde la individualidad desaparece en función de lograr la personificación de una abstracción: la santidad» (García de la Borbolla, 2002: 77). El precio a pagar por dicha transformación de «existencias efímeras en ‘fragmentos de eternidad’» (Vauchez, 1990: 325) es, por lo tanto, el de la despersonalización, en favor de que el lector de hagiografías pueda verse reflejado en la vida narrada, y tome como ejemplo sus actos.

Existe un gran volumen de obras dedicadas exclusivamente a inventariar vidas de santos, desde la redactada por Atanasio de Alejandría en el siglo IV acerca de San Antonio Abad hasta los manuales que se editan en la actualidad, del carácter de *Cien rostros de santos para la contemplación* (2000), de Clemente Arranz Enjuto, *El santo del día* (1999), de Monseñor Servilio Conti, o del *Calendario perpetuo de los santos* (1994), de Albert Christian Sellner. Este último *Calendario*, tal y como está organizado, arroja cierta claridad acerca de cómo podemos identificar a los santos: según sus *nombres* (los cuales no suelen repetirse), sus *patronazgos* (a cada uno se le asocia un día del año, y en ocasiones una orden religiosa) y sus *atributos*; esto último suele ser un objeto o un elemento relacionado con su vida o su nombre –en muchas ocasiones, con el modo en que murió–, el cual actúa como símbolo, metonimia o epítome que vendría a representar su figura (San Lorenzo, luego de ser quemado vivo, se asocia con una parrilla); también se pueden escoger por semejanza fonética, como el cordero con el que se representa a Santa Inés, por el parecido en latín de su nombre, *Agnes*, con el de ‘cordero’, *agnus*.

El documento hagiográfico fundamental y fundacional es el conocido como *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine, redactado a mediados del siglo XIII, el cual recoge lecturas sobre las vidas de unos 180 santos y mártires de la antigüedad. En *La leyenda dorada* las historias de los santos suelen aparecer resumidas, de un modo parecido al

apartado de las *vidas* con que solían figurar los trovadores en los cancioneros provenzales; sin embargo, tan importantes eran las *razós* para aquellos, como en las hagiografías figuran como imprescindibles las circunstancias con que se dieron las muertes de los santos. La mayoría de las veces se producían en forma de tortura, de castigo cruel, a modo de correctivo. Es este aspecto, el de la conversión a mártir mediante una muerte indigna, lo que garantiza la escritura de una vida de santo. Se da de este modo una característica del género que resultará fundamental en los siguientes apartados: sin muerte, sin martirio, no existe hagiografía.

No es de extrañar, debido a la amplia tradición de hagiografías que existe, así como a la riqueza de símbolos que ofrecen, y por encima de todas las cosas, al origen y la densa carga religiosa que arrastran consigo, que hayan aparecido multitud de respuestas contraculturales con la intención de subvertir los significados de las hagiografías, a favor de protestas políticas, movimientos artísticos y proclamas antirreligiosas. Sobra explicar el modo en que muchas figuras contemporáneas han sido ‘santificadas’ mediante la cultura de masas o el arte popular, haciendo uso de las herramientas hagiográficas, y aun siendo muchos de ellos personajes totalmente ajenos a la religión católica.

Me centraré aquí en los modos en los que se ha subvertido la hagiografía desde diversas disidencias sexo-género, en ponerla al servicio de discursos contra los que tradicionalmente la iglesia ha ejercido una fuerte opresión. Es célebre, en este sentido, la figura de San Sebastián, quien a partir del siglo XIX ha sido objeto de múltiples resignificaciones mediante las cuales se le ha otorgado un carácter homoerótico a su vida y a las circunstancias de su deceso. Son famosas las fotografías de 1968 en las que Yukio Mishima posa de torso desnudo en imitación de la pintura *El Martirio de San Sebastián* (1620), de Guido Reni, así como las múltiples referencias que el personaje Gustav von Aschenbach, de *Muerte en Venecia* (1912), usa al tratar de describir la belleza del muchacho coprotagonista de la novela de Thomas Mann. En el ámbito cinematográfico, Derek Jarman filmó en 1976 *Sebastiane*, película en la cual describió la vida y muerte del santo a modo de una hagiografía abiertamente gay.

En esta ocasión, sin embargo, haremos hincapié en cómo esta subversión del género hagiográfico ha sido trabajada dentro del ámbito de las transescrituras por parte de dos autores latinoamericanos, ya sea a través de la escritura, en primer lugar, o del cine, para observar hasta qué punto pueden ensancharse las dimensiones del género en ambos medios.

Las que siguen a continuación serían las postales o las leyendas que le mostraría a La Lola para explicarle de vuelta, a modo de cuentacuentos, las vidas que vendrían a exponer y articular nuestro tiempo.

2.2. “La foto no es buena, está movida”. Hagiografías trans y travestis en *Loco afán*. *Crónicas de sidario*, de Pedro Lemebel

“No puede irse así la pobrecita, dijeron las locas ya más tranquilas. Loba Lámar debe permanecer en el recuerdo diva por siempre. Hay que hacer algo rápido”

«EL ÚLTIMO BESO DE LOBA LÁMAR (Crespones de seda en mi despedida... por favor)», *Loco afán* (1996)

Loco afán. *Crónicas de sidario* se inicia con una crónica titulada “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, el cual nos muestra una panorámica de lo que fueron las fiestas y la comunidad de locas, travestis y homosexuales en diciembre de 1972, el año anterior al golpe de estado de Pinochet que trajo la dictadura en Chile, la cual Lemebel describe como «un adelanto del sida» (Lemebel: 1996, 22). Esta fiesta postrera y el grupo que asistió es narrada a partir de la única foto que da testimonio de ella, una foto que no es buena, que “está movida”, que “es borrosa”, «quizás porque el tul estropeado del sida entela la doble desaparición de casi todas las locas». Porque de todas ellas, sonrientes frente a la cámara, no quedará casi nadie, pues morirán a raíz de la epidemia del VIH o a causa de la violenta represión fruto de la dictadura. *Loco afán* se inicia con la estampa de todas ellas, poco tiempo antes de que se desencadenara la barbarie y la enfermedad, mediante la imagen de un retablo que Lemebel describe usando una simbología religiosa:

“Pareciera una última cena de apóstoles colizas, donde lo único nítido es la pirámide de huesos en el centro de la mesa. Pareciera un friso bíblico, una acuarela del Jueves Santo atrapada en los vapores de la garrafa de vino que sujeta la Chumilou como cáliz chileno. Ella se puso al centro, ocupó el lugar de Cristo a falta de luminarias. Empinada en los veinte centímetros de sus zuecos, la Chumilou destaca su *glamour* travesti. El visón negro de la Pilola, apenas resbalado por la blancura de los hombros, es un abrazo animal que entibia su frágil corazón, su delicado suspiro de virgen nativa” (Lemebel, 1996: 26).

La Chumilou solo tiene veinticinco años cuando contrae el sida. Lemebel narra sus últimos instantes y su lecho de muerte haciendo mano de las propiedades de lo divino. Describe a la Chumi «como una virgen serena e intacta que el milagro de la muerte le borró las cicatrices» (Lemebel, 1996: 29). Con su fallecimiento obra realmente el milagro, pues «murió el mismo día que llegó la democracia», como una suerte de sacrificio, para a continuación entremezclarse las marchas festejando la llegada de la democracia con el cortejo fúnebre, quedando convertida la carroza en «un carro alegórico, en una murga revoltosa que acompañó el sepelio por varias cuadras» (Lemebel, 1996: 31). «Nada de misas, ni curas, ni prédicas latosas», sino que quien acompañan a la beata Chumilou son una multitud de locas, su orden, su patronato de afectos, quienes en última instancia predicarán su nombre, cultivarán su fe.

La foto movida, borrosa, del inicio de *Loco afán* se extiende a continuación durante el resto de la novela trans –o travesti–, como un álbum de demás fotos juntas, de una soledad y una tristeza –¡de una felicidad!– insoportables, como un inmenso mosaico de *flashes* detenidos con los que el autor se propone, al fin y al cabo, dar cuenta de un tiempo determinado, atravesado por la pandemia del VIH y la dictadura militar de Pinochet, al mismo tiempo que rendir homenaje a las amigas que perdió por el camino a causa de todo ello. *Novela travesti*, «transescritura», en primer lugar, porque el tema central de la escritura de Lemebel es el género y sus múltiples expresiones textuales, teóricas y discursivas. «Transescritura», en segundo lugar, porque nada en *Loco afán* obedece al molde de ningún género literario: hallamos lo que por comodidad se ha llamado ‘crónicas’, pero que se entremezcla con la autobiografía, la autoficción, la correspondencia, la proclama política, el homenaje, el manifiesto o la poesía –el manifiesto y la poesía, como descubrimos en el texto «Manifiesto. Hablo por mi diferencia», acaso el más famoso de entre todos los de su producción– y por supuesto la hagiografía, como ya hemos entrevisto más arriba, y como observaremos a continuación.

Porque muchas de las crónicas que siguen cumplen un buen número de los preceptos de la hagiografía tradicional, pero son contruidos desde un bando contrario, obrando una operación de absoluta resignificación de los motores y los fines de las hagiografías puramente católicas. Para empezar, observemos los nombres de las locas santificadas, cada uno de ellos particular, obtenidos no a raíz de su beatificación, de su conversión al *cristianismo*, sino a partir de su tránsito por el género, de su conversión al *travestismo*. «Los

mil nombres de María Camaleón» es, en este sentido, toda una declaración de intenciones, «una bajtiniana poética del desafuero y de la multiplicación» (Echevarría, 2013: 24):

“Como nubes nacaradas de gestos, desprecios y sonrojos, el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad [...]. Una colección de apodos que ocultan el rostro bautismal, esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su macha descendencia, con ese Luis junior de por vida” (Lemebel, 1996: 83)

Mediante un divertido tono didáctico, Lemebel prosigue con su lección: «la poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el Registro Civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo» (Lemebel, 1996: 83 - 85). Luego nos ofrece una lista con más de cien nombres «rescatados de las densas aguas de la cultura mariposa» que bien podría ser el índice de un inventario hagiográfico. En este caso, la apócope «San» es sustituido religiosamente por el de «La»: no Santo Domingo, ni Santa Carmen, sino La Pupi, La Mimi, La Ven-Sida, etcétera. De este modo la beatificación no se produce por medio de la santidad, sino de la transición de género, del tránsito del nombre macho, «ese tatuaje paterno», a la feminización acompañada de «la gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza», apodos muchas veces tomada de las estrellas de cine, «esas señoras doñas tan lejanas en el tiempo, y a veces extraviadas por el sepia de sus fotos», las cuales «nadie sabe por qué las locas aman tanto» (Lemebel, 1996: 86).

En segundo lugar, las hagiografías de *Loco afán* cuentan con atributos adjudicados a cada una de las mártires travestis; si Santa Lucía, por ejemplo, cuenta con una bandeja con ojos para ser representada, las santas de Lemebel contarán con un caset de Madonna (para La Madonna), un condón seco lleno de semen (para La Regine de Aluminios el Mono), un visón negro propiedad de su amiga La Pilola (para La Chumilou), entre otros, elementos todos ellos indisociables de sus retratos a papel. También cargarán con efemérides y patronazgos: a muchas de ellas se les asocia con una festividad, un día o bien una estación del año, y la acompañan una orden de seguidores fieles, entre los que siempre se cuenta Pedro Lemebel, su hagiógrafo oficial; órdenes monásticas, por así decirlo, a las que se sumará sin pensarlo La Lectora.

Huelga decir que las crónicas comparten el mayor de los preceptos de la hagiografía, el del martirio y la muerte de los santos. No obstante, en las crónicas de Lemebel este final

se vuelve contra el origen de la religión católica, haciendo uso de un modo brillante de los propios materiales de sus escrituras sagradas. En plena pandemia del VIH la Iglesia no dudó en estigmatizar a la comunidad LGTBIQ+. Si sus santos fueron tradicionalmente castigados a causa de su esquivia renuncia a la fe imperante en su momento, las santas de Lemebel son continuamente martirizadas por la Iglesia, camuflada en esta ocasión bajo la piel de la dictadura chilena. No solamente mueren por la enfermedad, sino más bien a causa del desamparo de las instituciones, de la homofobia, de la opresión comandada bajo las órdenes de Augusto Pinochet. No por nada Lemebel ha declarado que, de haber “algún fondo de ojo permanente” en sus crónicas, sería “el golpe militar y sus ‘golpecitos’” (Echevarría, 2013: 20).

Aunque si Lemebel introduce un elemento verdaderamente subversivo en el género hagiográfico este es el humor, la ironía, impensables hasta entonces dentro de una tradición literaria caracterizada por la solemnidad y el decoro hacia los muertos, rasgos que aseguraban su idealización, el más alto rango de respetabilidad dedicado al mártir. Acerca de esta dimensión habló en una entrevista:

“[En *Loco Afán*] trabajo la enfermedad desde los cuerpos, con un gesto de desacato a la mirada cristiana que hay sobre la enfermedad a través de una mirada sarcástica del tercer mundo, que no tiene otra opción que reírse para no asumir nunca el tatuaje del dolor⁶”

En una entrevista que dio para *La Época* en 1996, y ante la pregunta de: “¿Y Pedro Lemebel también se ríe del Sida?”, respondió: “Creo que no me río de los cuerpos en conflicto; me río del Sida inventado sobre esos cuerpos en conflicto”. En otra ocasión sentenciaba: «el humor es fundamental para mantener arriba las defensas⁷». Nunca mejor dicho.

* * *

La hagiografía más paradigmática de Pedro Lemebel la encontramos hacia el final de *Loco afán*, en la crónica titulada «La transfiguración de Miguel Ángel. O ‘la fe mueve montañas’». En ella se cuenta la vida de Miguel Ángel Poblete, también conocido como El vidente de Peñablanca o de Villa Alemana, el cual protagonizó un suceso de notable popularidad

⁶ “Ahora que estoy en las vitrinas es un poco más *fome*”, por Jiménez, Carolina. *La Nación*, lunes 21 de agosto de 2000.

⁷ “De perlas y cicatrices”, (sin autor). Diario *El día*, Coquimbo, 1999.

durante los años ochenta, en plena dictadura de Pinochet: Miguel Ángel, quien en la crónica se presenta en un principio como un mero «desvalido niño chileno, sin ninguna gracia» (Lemebel, 1996: 225), empezó a avistar a la virgen María en lo alto del cerro de Peñablanca, lo cual desató una oleada de peregrinaciones para presenciar el milagro. En la crónica Lemebel describe en un tono cómico el panorama del cerro en plena fiebre de fe a través de la mirada de un viejo sacerdote, experto en exorcismo, enviado por la curia eclesiástica con el fin de redactar un informe sobre el fenómeno:

“Fue tolerante con los pósters a color que sacaron con la foto de María abrazada con el chiquillo. Con las distintas representaciones de la Virgen: de huasa, de punky, de hippie, y hasta con un casco espacial bajando de un ovni [...]. Por qué, Señora, te apareciste a este cabro hereje. Por qué a mí me niegas tu presencia [...] en todos estos días que he tenido que aguantar a tanto pecador, a tanto homosexual sidoso rascándose las pústulas a mi lado” (Lemebel, 1996: 228 - 229)

El informe redactado por el sacerdote en contra de Miguel Ángel, lejos de desacreditar los poderes sanativos del niño, los hizo más populares, lo cual extendió la fama del suceso más allá de las fronteras de Chile. Finalmente, Miguel Ángel se tomó un descanso y se despidió de Peñablanca, devolviendo al pueblo «su languidez de anonimato». Hasta que los periódicos anunciaron su vuelta, y Miguel Ángel regresó siendo *otra*:

“Luego de este espectáculo, cuando no quedaban más pasajeros y los periodistas decepcionados por el fallido aviso se aprontaban a marcharse, en un enjambre de azafatas, como en su primer día de vuelo, se acerca una niña de pelo largo y gafas oscuras diciendo: ¿No me reconocen? Soy Miguel Ángel. La Virgen me hizo mujer” (Lemebel, 1996: 231 - 232)

El milagro de la transfiguración, «el relámpago transexual que le cambió el género», nunca fue aceptado por la Iglesia: «la Biblia es muy clara con estas cosas, no admite trucos sodomitas ni operaciones sexuales con bisturís místicos», escribe Lemebel. La muerte que le es reservada a Miguel Ángel como castigo es el olvido, el silencio perpetuo de sus vecinos: «Del Miguel Ángel nunca más se supo, nunca más hizo curaciones mágicas que dieran noticia. Seguramente por estar ocupado cumpliendo labores domésticas» (Lemebel, 1996: 234). Sin embargo, le dedica dos gestos de misericordia que lo santiguan y le brindan un lugar de privilegio en el altar de las hagiografías trans: en primer lugar, al describir el

reencuentro del viejo sacerdote con la imagen de Miguel Ángel transfigurado como la prueba de gracia por parte de la Virgen que tanto esperaba: «El viejo sacerdote fue de los pocos que se tragaron el milagro, y se despidió del mundo extasiado con los ojos de su virgen travesti». En segundo lugar, convirtiendo la cuesta de Peñablanca, en última instancia, en un lugar de «peregrinaje travesti». Así termina Pedro Lemebel su hagiografía inolvidable:

“Mariquillas que quieren ser mujer, transexuales indigentes que no tienen plata para operarse, hermafroditas naturistas que exponen la próstata para recibir el hachazo celeste. Son los únicos que aún acuden al santuario, los únicos que riegan de velas el roquerío, los únicos que hacen la manda de quedarse extáticos en pose de diva hasta que retumba el alba, a ver si María desde el cielo los escucha, a ver si la mamita Virgen, para callado y a espaldas de Dios, baja a la tierra para repetir el milagro, tan barato, tan suave como un golpe de azucena, sin anestesia y sin dolor” (Lemebel, 1996: 234 - 235)

2.3. “Una casa sin paredes, sin ventanas”. *Anhell 69*, la “película trans” de Theo Montoya

Este mismo año hemos asistido al estreno de una película que participa plenamente de las propiedades de las transescrituras y que termina deviniendo, en última instancia, una gran hagiografía audiovisual, una *Leyenda dorada* trans que ha sido capaz de expandir los límites del género hacia nuevos lugares y potencias discursivas. Me refiero a *Anhell69*, del joven director colombiano Theo Montoya, estrenada en el Festival de cine de Venecia del pasado 2022. La premisa oficial resulta, desde un principio, confusa: «Un coche funerario atraviesa las calles de Medellín, mientras que un joven director cuenta la historia de su pasado en una ciudad violenta y conservadora, recordando la preproducción de su primera película, una historia de serie B de fantasmas». Principalmente, lo que cuenta *Anhell69* es el proceso de filmación de la propia película, que empezó yendo en una dirección y terminó desembocando en otra muy distinta, a medida que los acontecimientos reales fueron interfiriendo en el rodaje.

Se trata, en primer lugar, de una transescritura, ahora sí, plenamente autoconsciente de ello. El filme se inicia con imágenes líricas del director dentro de un ataúd, transportado por un coche fúnebre, instantes antes de cambiar el registro al documental, con imágenes de archivo

que retratan los tiempos convulsos de la firma del acuerdo de paz entre el gobierno de Colombia y las FARC-EP, en el año 2016. «¿Qué será el futuro para un país que nunca conoció la paz?», se pregunta en voz en *off* el director, el cual se nos presenta como alguien a quien “a los trece años excomulgaron de la Iglesia por confesarle al padre que se masturbaba pensando en Jesucristo” (Montoya, 2022: 7’). Un año después de esos acuerdos Montoya empezará a invitar a sus amigos a participar de una audición para una película de ficción que piensa dirigir. Se nos muestra ese proceso, así como se nos revelan partes del filme inicial, una especie de *giallo*, intercalado con imágenes de películas antiguas: «Mi película sería una historia serie B de fantasmas. Una metáfora de la realidad que vivíamos, y a la vez un homenaje a películas colombianas que me habían inspirado en mi adolescencia» (Montoya, 2022: 13’). Minutos después se nos revelará que el conductor del coche fúnebre de *Anhell69* es Víctor Gaviria, uno de los cineastas colombianos más influyentes del siglo XX, autor de *Rodrigo D. No Futuro* (1990), la cual también se homenajea en la película: «Víctor Gaviria, tu cine fue el que me hizo pensar que era posible un cine de los no creyentes, de los marginados. Un cine de los que no pertenecen a nada ni a nadie, un cine de los que sobran» (Montoya, 2022: 57’). El director flirtea con el género del cine-ensayo antes de adentrarse en el género documental o del metacine: asistimos a las audiciones que Montoya organizó para su película dentro de la película, conocemos a sus actores, todos ellos miembros de la comunidad LGTBIQ+; amigos de Montoya que, a la vista de la Colombia que se retrata, *no pertenecen a nada ni a nadie, sobran* y, por lo tanto, merecen otro tipo de cine. Un cine que se inaugura con una hagiografía especial elaborada a partir de uno de los chicos que audicionan para la película: Camilo Najar, de 21 años, quien declara de inmediato que “nada le mueve”, o que en cinco años se imagina “trabajando para conseguir drogas o alcohol, para divertirse, para compensar algo”, pero que en diez años se ve “muerto debajo de un puente” (Montoya, 2022: 30’). Camilo Najar, sin embargo, despierta un interés especial en el director, el cual le (nos) confiesa:

“Camilo Najar. Sentí una atracción inmediata contigo [...]. Compartía tu nihilismo y quería entender tu manera de ver la vida. Supe que serías el protagonista de mi película en ese casting. El nombre de tu personaje, al igual que la película que haríamos juntos, se llamaría *Anhell69*. Era un homenaje a tu *nickname* de Instagram. Ese nombre definiría a la perfección la película que quería hacer: ‘ángeles viviendo en un infierno de deseos’” (Montoya, 2022: 22’)

El bautizo, el sobrenombre del santo, en esta ocasión, no se produce mediante las poéticas del travestismo de Lemebel, sino a través de las poéticas contemporáneas de internet y de las redes sociales. Nuestro mártir, en esta ocasión, tomará su apodo no de «las densas aguas de la cultura mariposa» (Lemebel, 1996: 87), sino de las ¿densas? aguas de la cultura de Instagram –en sí misma, una suerte de cielo o purgatorio virtual.

A partir de este momento asistimos a otro vuelco formal dentro de la película, al cambiar radicalmente de registro y adentrarnos en la propia *Anhell69*, o en su proyecto de filme, rodado de un modo onírico, de película de fantasmas, con guiños al realismo mágico, al cine fantástico o ambiental, más precisamente al estilo del director Apichatpong Weerasethakul. Al tailandés Montoya le dedica una referencia explícita, al imaginar sus Espectrofílicos a semejanza de los monos fantasma del filme de 2010 *Tío Boonme recuerda sus vidas pasadas*, de ojos rojos avizores en medio de la oscuridad. Nuevamente en *off*, se narra:

“*Anhell69* transcurría en una Medellín distópica, sin pasado ni memoria, donde Pablo Escobar se había convertido en el padre de una nación sin referente paterno alguno. En esta ciudad gobernada por la violencia eran tantos los muertos que ya no cabían en los cementerios, y los fantasmas habían empezado a convivir con los vivos. La espectrofilia, la atracción sexual hacia los fantasmas se hizo común en la ciudad. *Anhell69* fue el primero en follar sin protección con un fantasma. Esta nueva práctica sexual se extendía rápidamente entre los jóvenes de Medellín como un virus. Anhell y sus amigos empezaban a buscar amantes a los fantasmas en las redes sociales para invitarlos a fiestas clandestinas. Fiestas donde humanos y fantasmas podían convivir, bailar, follar. El gobierno y la iglesia decidían aniquilar a los jóvenes con tendencias espectrofílicas. La ciudad entraba en una limpieza social liderada por un ejército llamado los Cazadores de Espectrofílicos. Los espectrofílicos comenzaban a salir solo en las noches, el único momento en el que podían pasar desapercibidos. Después de una fiesta Anhell se quedaba a ver los primeros rayos de sol. Esa madrugada era asesinado por un cazador de espectrofílicos. Después de su muerte, transformado en un fantasma, Anhell se volvía el símbolo de una rebelión de espectrofílicos. Los jóvenes comenzaban a salir a las calles pidiendo el derecho de vivir con sus fantasmas, pero eran exterminados sin piedad. Transformados en fantasmas, comenzaban a deambular por las calles de la ciudad esperando que una nueva generación de espectrofílicos follara con ellos” (Montoya, 2022: 22’ - 29’)

A medida que transcurren las imágenes y Montoya narra su distopía LGTBIQ+, no tardamos en darnos cuenta del modo en que la ficción y la realidad se van dando de la mano. El círculo termina por cerrarse cuando de nuevo los eventos extranarrativos vuelven a interferir en la película: Camilo Najar, *Anhell69*, muere de forma repentina una semana después de audicionar para Montoya, sin llegar a saber nunca que terminaría siendo su protagonista. Se da entonces el requisito indispensable para cualquier hagiografía: Camilo se convierte en un mártir. Lo siguen muchos más:

“Después de la muerte de Camilo comenzaron a morir otros amigos. Daniel González. Julián Castro. Sergio González. Lola Dalsthrom. Daniel Cárdenas. La mayoría se suicidaban o morían por sobredosis. En ese momento fui a más velorios que a cumpleaños. Mis redes sociales comenzaron a convertirse en un cementerio. Entré en un vacío existencial que trataba de llenar con fiestas que terminaban con los primeros rayos de sol” (Montoya, 2022: 33’- 35’)

La alegoría del relato fantástico dentro de la película toma un sentido completo con los hechos que se producen fuera de ella: los espectros son la infinidad de compañeros muertos a causa de la represión, de la miseria, de las consecuencias de expresar una disidencia en un país violento, mientras que la espectrofilia no es más que la práctica de recordarlos, de reivindicar sus existencias. *Anhell69*, por lo tanto, quisiera dar cuenta de una suerte de revolución que pasa por reconocer a todos ellos e insertarlos dentro de la memoria colectiva, de la comunidad LGTBIQ+ represaliada. Es entonces, en el epicentro de su película, cuando Theo Montoya toma plena consciencia del carácter de su obra y la reivindica como «transescritura»:

“Entendí que *Anhell69* no era solo una película de ficción. *Anhell69* tenía que ser una película sin fronteras, sin género, una película trans” (Montoya, 2022: 39’)

A estas alturas la película ya ha atravesado media docena de géneros cinematográficos, a la vez que ha mostrado un doble extrañamiento del género: en primer lugar, del lenguaje cinematográfico; luego, respecto a los géneros sexuales, al ser un filme protagonizado por disidencias y continuamente cuestionado acerca de las preceptivas de la teoría de género. Ambos extrañamientos no discurren en paralelo o en solitario, sino que se complementan y retroalimentan, dando cuenta el uno del otro. Lo específico de lo trans se vierte en lo

específico del cine, de sus lenguajes, y viceversa. Si faltara alguna de ambas motivaciones a la hora de emprender la operación formal, la otra quedaría huérfana de intenciones: Theo Montoya nos muestra, mediante la invitación al espectador a acceder a su sala de montaje, el proceso de mutación de la película, que es también el de sus protagonistas a lo largo de su tránsito entre géneros sexuales. Una suerte de “cine *mariposa* hecho mariposa” (ver Anexo), pues la transformación de ambas formas (tanto la sexual como la cinematográfica) obedecerá esencialmente a un juego de correspondencias de la una con la otra.

La segunda parte de *Anhell69* se vuelve definitivamente un mausoleo, un sepulcro materializado en una película, a la manera en que Raúl Zurita dio sepultura a los desaparecidos de las dictaduras, construyendo en *Canto a su amor desaparecido* (1985) una necrópolis literalmente hecha de versos⁸ (la disposición de las palabras forma la imagen plástica de unos nichos, agrupados según los distintos países y continentes). Aunque en esencia *Anhell69* es un conjunto de hagiografías; a lo largo de la película se va presentando una amplia imaginería de iconos religiosos que van desde efigies de santos y arcángeles a imágenes de iglesias. La escena más representativa de ellas es la que muestra uno de los espectros posando frente a la escultura de una virgen. Los Cazadores de Espectrofílicos, los cuales representan a la institución eclesiástica y al gobierno, así como al ejército, llevan colgando de sus uniformes figuritas de ángeles. La subversión de Montoya consiste en desplazar los significados tradicionales de lo divino al lado de la comunidad LGTBIQ+, apropiándose de todo ello, tramando con su película un retablo de otro tipo de santos posibles, cuyo *exemplum* no se basa en el decoro, en la moral judeocristiana, sino en la amistad, la libertad de expresión y el amor que desborda los moldes. Se cuenta la historia y se idealiza la imagen y la muerte de Camilo Najar, *Anhell69*, pero también la de Sharlott Zodoma, una *drag queen* que se suicida durante el proceso de filmación, poco después de posar para Montoya frente a unas tumbas, o en el inicio de la película, durante el casting de los actores que conformarían el filme:

⁸ Zurita, en su discurso de aceptación del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2020): «Vengo de un país de desaparecidos que hoy se ha volcado fervorosamente a las calles en su lucha por recobrar su dignidad y la poesía es parte de esa lucha. No se devolvieron los cuerpos [...]. Le correspondió a la poesía cumplir con las exequias de los ausentes, sancionar sus vidas y enterrar en las tumbas del lenguaje lo que los vivos debían haber enterrado en las tumbas de sus muertos»

«Sharlott. Mítica. Transgresora. No entendí por qué ese día en el cementerio me pediste que te filmara sola. Ahora entiendo el significado de ese momento. Gracias por compartir conmigo tu último testimonio, tu último registro» (Montoya, 2022: 62’).

En las imágenes que anteceden al final los protagonistas se pasean por el cementerio de Medellín, rindiendo homenaje a sus difuntos, recordando sus atributos. Los que quedan fundan sus patronatos, la orden en la que se les reivindicará y que mantendrá vivos sus gestos. Mientras tanto, de nuevo, Theo Montoya, mediante su película, ejerce como hagiógrafo de todos ellos.

Montoya termina su recorrido en el coche fúnebre conducido por Gaviria con una declaración que resuena con lo anteriormente mencionado por García de la Borbolla respecto a la hagiografía: «la individualidad desaparece en función de lograr la personificación de una abstracción: la santidad». Mientras la cámara enfoca su supuesto cadáver, sentencia:

“Yo he muerto. He muerto muchas veces y de muchas maneras en esta ciudad. Me suicidé una noche. Morí de una sobredosis. Me mataron de un disparo en la cabeza en plena calle. Me mató la guerrilla. Me mataron los narcos. Me mató algún demente que creía demasiado en la religión. Me mató un cazador de Espectrofílicos. Me mató la policía. Me mató el gobierno” (Montoya, 2022: 66’)

En la secuencia final el séquito de amigos que inició su romería en el cementerio se congrega en las ruinas de una casa en la periferia, donde graban en las paredes el nombre de Anhell69 –a estas alturas, más que un personaje, más que un santo, es un símbolo– y se reúnen en abrazos afectuosos. En este punto nos podrían resonar las palabras que fundan la poética de la obra de Pedro Lemebel: «Yo no soy tolerante ni tampoco soy democrático, soy revolucionario. Y no tengo amigos, tengo amores –eso de los amigos, del *cumpa*, del *yunta*– es tan masculino. Yo tengo amores⁹». Amores, al fin y al cabo, que cierran la película *Anhell69* con un manifiesto dicho en voz alta que define de un modo más exacto los márgenes y los límites, los significados y los espacios que han venido a habitar las «transescrituras»:

⁹ “Escribo con el pálpito urbano”, por Carelli Lynch, Guido. Suplemento Ñ, diario *Clarín* de Buenos Aires, jueves 13 de Enero 2011. Incluido en el conjunto de extractos de entrevistas *No tengo amigos, tengo amores* (Alquimia, 2018).

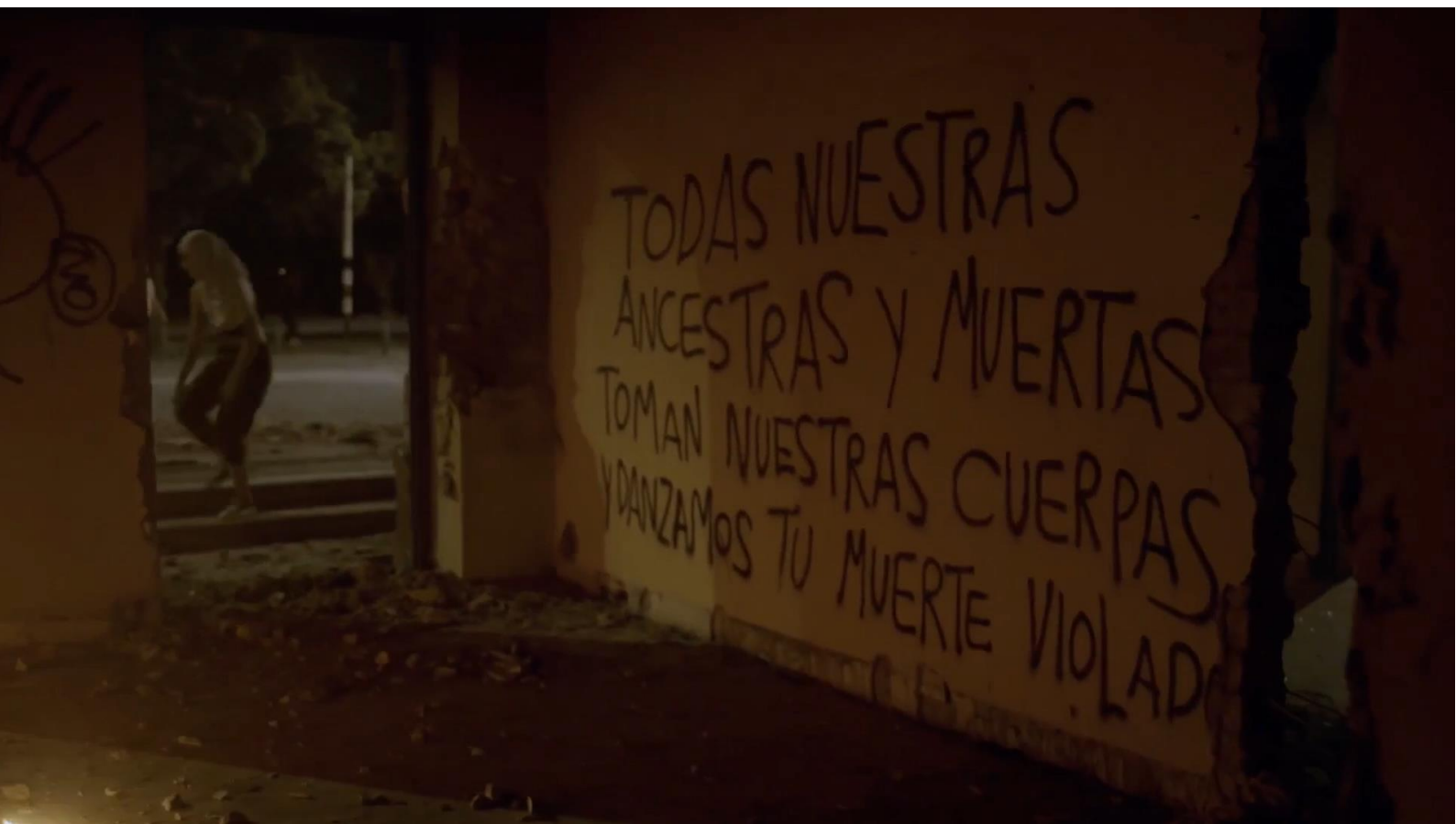
“Mi sueño es tener una casa, un lugar al que pertenecer. *¿Cómo es esa casa?* Sin paredes. *¿Cómo más?* Sin ventanas. *¿Cómo más?* Sin muebles. Sin camas. *¿Con personas o sin personas?* Con seres, con animales. Con insectos. Con naturaleza” (Montoya, 2022: 68’ - 69’)



«Ángeles viviendo en un infierno de deseos»



«Le confesé al Padre que me masturbaba pensando en Jesucristo»



«Fiestas donde humanos y fantasmas podían convivir, bailar, follar»



«No entendí por qué ese día en el cementerio me pediste que te filmara sola»



«He muerto muchas veces y de muchas maneras en esta ciudad»



«Mi sueño es tener una casa, un lugar al que pertenecer»

CONCLUSIONES

Amanece mientras el coche fúnebre donde reposa Theo Montoya abandona las calles de Medellín. Ahora sabemos que su trasiego no era errático, como tampoco lo es el de cualquier transcritura que se precie. Luego de este recorrido, este trabajo se detiene aquí, en la concepción de las denominadas «transcrituras» como una operación que albergaría un doble *extrañamiento* –al mismo tiempo, e indisociables el uno del otro– ante nuestra percepción del mundo en un texto: en primer lugar, ante un lenguaje hecho escritura (literaria o cinematográfica), y en segundo, ante el género sexual y el modo en que hemos naturalizado una interacción del todo resuelta y estanca con sus lenguajes.

De entre sus manifestaciones contemporáneas en Latinoamérica, que van desde las novelas travesti de Severo Sarduy hasta los ensayos trans o las novelas de realismo tránsito que pueblan el “Maricondo” de Camila Sosa Villada, hemos optado por ahondar en las transcrituras del escritor chileno Pedro Lemebel, el cual trató de congregar lo específico de lo trans y de lo travesti con su proyecto de una literatura que pudiera expresar ‘el abismo iletrado de los sonidos’, de la cultura oral, múltiple y cambiante como pueden ser los géneros sexuales, a la vez que acuerpando las causas sociales que atravesaban el Chile de su tiempo. Para ello urdió la voz autoral de ‘la loca’, la cual recogería el testigo de todas las locas y de su relación específica con el lenguaje, e inauguró el terreno textual donde pudieran dar rienda suelta a sus transcrituras: una suerte de crónicas de borde donde se entremezclarán los géneros consagrados, donde echarse a “navegar entre las fronteras sexuales y literarias”.

Luego de trazar el lugar y la naturaleza de las transcrituras he tratado de poner el foco de mi investigación en una operación más concreta que se ha dado dentro de sus coordenadas, así en la obra de Lemebel –concretamente en *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996)– como en el reciente filme del director colombiano Theo Montoya, la primera autodenominada como “película trans”, *Anhell69* (2022): la operación de la subversión de las tradicionales hagiografías cristianas, o ‘vidas de santos’, mediante su reapropiación y resignificación dentro del ámbito de las luchas por las causas LGTBIQ+, más específicamente en el contexto de la epidemia de la sida en Chile y de la dictadura de Pinochet en Lemebel, así como en el contexto de las negociaciones de paz entre el Estado colombiano y las FARC-EP en el cine de Montoya. Al emplear el modelo hagiográfico (una forma canonizada por sujetos cisheterosexuales que además hunde sus raíces en lo religioso) como un modo de retratar a sus propios amigos y compañeros –los cuales romperían con la garantía de santidad

tradicional—, fallecidos en circunstancias de violencia contra el colectivo, se cumpliría una doble función: la del homenaje propio del panegírico, más la función de denuncia, de provocación, de acción subversiva para apuntalar una problemática de dimensión social. Pronuncia Lemebel: “los géneros se contaminan de acuerdo con la pulsión de mis afectos y resentimientos”. Resentimientos, afectos, de la fricción de estos dos bordes nacieron estas obras.

Podemos añadir un tercer efecto fruto de dicha subversión: si para Ángeles García de la Borbolla “las hagiografías medievales vendrían a validar la santidad de un individuo con el fin de mantener su memoria en una comunidad”, y los santos “perteneceían a la historia, dada su condición humana, como a la metahistoria debido a su participación divina”, en las obras de Pedro Lemebel y de Theo Montoya, la comunidad a la cual pertenecen sus amigos hechos santos es ni más ni menos que la comunidad LGTBIQ+; la “metahistoria” en la que los insertan es la metahistoria de lo trans, de lo travesti, o, si se quiere, su mitología.

«Santos que yo te pinte / demonios se tienen que volver», cantaban Los Planetas. En homenaje al “cancionero memorial” con el que Lemebel colmó sus crónicas y tituló a sus libros he querido escoger una canción para dar nombre a este trabajo. En la línea de su letra, las transescrituras seguirán su andadura en la tarea de renombrar las cosas y de ahuyentar «el fantasma que te ha tapado los ojos / para que no veas nada», y así poder vislumbrarlo todo de nuevo, como si ya no asistiéramos a un entierro, sino más bien al bautizo de una escritura emplumada, enamorada de su propio contarse en pleno vuelo. *Amén.*

En mi trabajo he estado estudiando algo así como las «transcripciones»: libros, películas, pinturas que intentan *acuerpar* en ellas mismas lo que sería específico de lo trans y/o de lo travesti. Libros de Severo Sarduy en los que personajes cambian de género sexual al mismo tiempo que la novela *transiciona genéricamente*; crónicas que son mil tipos de novelas al mismo tiempo porque sus denuncias así lo requieren... durante mi estudio di con tu filme *Anhell69*, que se autoproclama como “película trans”, y me interesó mucho esta dimensión. ¿Qué pretendías lograr con ella?

Existieron intuiciones previas a ello cuando yo empecé a escribir *Anhell69*, pero su carácter de “película trans” lo entendí más tarde, en el montaje. En el inicio entendía que estaba hablando de una generación; que nos encontramos en un momento de *tránsito generacional*, siempre tras la pregunta “¿quiénes somos?”. Sin embargo, durante el montaje entendí que, si todo el mundo estaba hablando acerca de la identidad, si existían cuestionamientos sexuales, la película de alguna manera también se tenía que hacer esas preguntas. Ocorre algo muy interesante (lo estoy pensando en este momento) cuando una persona está haciendo la transición, y es que se puede observar todo el proceso de primera mano. Es como una mariposa, como un capullito que llega a volverse mariposa. A mí me interesó mucho el *off*, lo que está tras bambalinas, cómo podía mostrar el proceso creativo, y curiosamente eso tenía mucho que ver con la transformación. Luego fue por allá casi al final de la película que entendí esa pregunta, y me dije: “quizás esto sea una *película trans*”. Sí tiene que ver con lo sexual, pero aún más con ser una película que lo acepta todo para *volverse* una película, que puede aceptar el archivo, la ficción, el documental, etcétera. Está en tránsito, no tiene fronteras. Una película libre, que puede absorber creativamente desde cualquier lugar y que no acepta ser una sola cosa. Esa fue mi idea.

¿Cuán famosas son en Colombia las hagiografías, o los cuentos de ‘vidas de santos’? Con la amplia vinculación en tu cinta de elementos religiosos, Cristos, vírgenes, etc, intuí que tu propósito era el de *narrar a tus compañeros como si fueran «santos»*.

Ah, pues sí. Entiendo un poquito a lo que te refieres, aunque *lo santo* lo usaría más en favor de lo satírica que pudiera llegar a ser la cinta. *Anhell69* es un nombre que viene de una red social, con otras connotaciones, aunque de pronto sí tiene que ver este juego con los santos.

Sin embargo, no era tanto esa mi intención inicial. A mí lo que me interesaba de la iconografía católica es la homoerotización de la imagen católica, el cómo eso influye inconscientemente en un país, en toda una generación. Toda la iconografía de la iglesia católica tiene que ver mucho con el dolor. Todos los hombres están casi desnudos, lo cual pude relacionar fácilmente con el tema del deseo. Me interesaba cómo la fe ha permitido llevar tantas guerras e incluso el exterminio de todas las minorías. En nombre de Cristo se han hecho todas las cruzadas, se han matado demasiadas personas de la comunidad LGTBI, se ha matado a *todo lo diferente*. Inconscientemente, dentro de esa imagen católica, lo que se esconde es otro significado. Además, es muy psicodélico, todo da para experimentar con las formas.

Al utilizar las herramientas de una forma tradicionalmente católica para representar una minoría contra lo que ha ejercido violencia la iglesia es cuando obra la sátira, entiendo. Ahí radicaría el contraataque o la defensa, en la subversión de sus propios elementos.

Quizás, pues sí. Tiene que ver todo. Desde los nombres bíblicos: *Son of Sodom*, que fue mi primer corto; *Anhell69*, que también se puede leer connotado con los ángeles, con el infierno, con el placer. Lo católico está ahí en la película, muy presente. Todo el mundo mata en nombre de Dios. La derecha, por ejemplo; pueden ser puras personas *enclosetadas*, puros maricones a los que les da miedo aceptar su condición. La iconografía católica es muy homosexual, es *demasiado* homosexual.

¿Qué relación has tenido con la obra de Lemebel?

Lo conozco, sí, claro que sí. Posiblemente esté en la película, inconscientemente, pero no pensé tanto en él. Hay otro escritor que se llama Fernando Vallejo, un escritor *paisa*, que escribió mucho, y aún escribe, en quien sí pensé más. Fernando es muy contestatario con la iglesia, es un gran referente y es muy anárquico. Casi que detestas a la humanidad leyendo sus libros.

¿Tus siguientes trabajos irán por esta línea?

No sabemos, pues. Posiblemente. Vamos a ver.

AGRADECIMIENTOS

A J. M. Miró, quien me introdujo en el universo de Pedro Lemebel y de la literatura en clave travesti. Todos recordamos quién nos recomendó por primera vez *Tengo miedo torero* –en sí mismo, una suerte de bautismo.

A La Juana Torres, poeta trans, travesti y maricona: “las heridas de mi miedo al mundo, a ustedes, las cobrará este manifiesto; las heridas de cada corazón ambulante por el odio a la desvergüenza, las cobrará este manifiesto”.

Gracias a Sandra Lorenzano y a su maestrazgo en la UNAM. De igual modo, gracias a Annalisa Mirizio, por acompañarme durante el proceso de redacción del trabajo.

Muchas gracias a Nico Méndez Sosa, de torero a charro, armados con libros en vez de capotes o sarapes.

A Alberto Vandenbroucke, quien me invitó a la presentación de *Anhell69* en Barcelona, con la presencia del director, luego de repetirme infinidad de veces que esa película era para mí.

A Nicolás Tenorio y la bandita de tapatíos que me acogieron en las fiestas de Guadalajara, celebradas en un antiguo convento transformado en una pasarela travesti. Bajo los santos de oro y los Cristos de los muros, iluminados por las bolas de discoteca, los veía bailar con sus brillos y sus aires jotos; entonces aprendí de la importancia de lo subversivo, y de los lenguajes del amor cuando se habitan *casas sin ventanas, sin paredes*, sólo altares.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRANZ ENJUTO, Clemente (2000). *Cien rostros de santos para la contemplación*. Ed. San Pablo.
- ARTEAGA, Andrés (2008). «El cuerpo travesti como urdimbre neobarroca y como desecho en la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy», *Affectio Societatis*.
- DE CERTEAU, Michel (1985). *La escritura de la Historia*. Universidad Iberoamericana.
- CHRISTIAN SELLNER, Albert (1994). *Calendario perpetuo de los santos*. Edhasa.
- DELEHAYE, Hyppolite (1955). «Les légendes hagiographiques», en *Subsidia hagiographica*, 18.
- EHEVARRÍA, Ignacio (2013). «Prólogo» a *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Ed. Universidad Diego Portales.
- GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles (2002). «La leyenda hagiográfica medieval: ¿una especial biografía?», en *Memoria y Civilización*, 5. Universidad de Navarra.
- LEMEBEL, Pedro (1995). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Cuarto Propio.
- (2002). *Tengo miedo torero*. Seix Barral.
- (1996). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Anagrama.
- (2006). *Adiós, mariquita linda*. Mondadori.
- (2008). *Serenata cafiola*. Seix Barral.
- (2013). *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Ignacio Echevarría (ed.). Universidad Diego Portales.
- (2018). *No tengo amigos, tengo amores. Extractos de entrevistas a Pedro Lemebel*. Macarena García y Guido Arroyo (eds.). Alquimia.
- LORENZANO, Sandra (2001). «Del melodrama a la experimentación: la búsqueda de una poética gozosa», *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino / masculino / queer*. Anthropos.
- MANN, Thomas (2023). *La mort a Venècia*. Navona.
- MIRÓ, Josep Maria (2023). *Jo, travesti* (inédita).

- PLATÓN (2014). *Fedro*. Gredos.
- PRECIADO, Paul B. (2008). *Testo yonqui*. Anagrama.
- PUIG, Manuel (1990). *El beso de la mujer araña*. Seix Barral.
- (2001). *Boquitas pintadas*. Seix Barral.
- (2022). *La traición de Rita Hayworth*. Seix Barral.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (1999). *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. UNAM.
- SARDUY, Severo (1981). *Cobra*. Edhasa.
- CONTI, Monseñor Servilio (1999). *El santo del día*. Bonnum.
- SHKLOVSKI, Viktor (2012). «El arte como artificio», en *Teoría de la literatura de los formalistas*, Todorov, Tzvetan (comp.). Siglo Veintiuno.
- SHOCK, Susy (2020). *Realidades. Poesía reunida*. Muchas Nueces.
- SOSA VILLADA, Camila (2018). *El viaje inútil. Trans/escritura*. Ediciones DocumentA / Escénicas
- (2020). *Las malas*. Tusquets.
- (2020). *La novia de Sandro*. Tusquets.
- (2022). *Soy una tonta por quererte*. Tusquets.
- VAUCHEZ, André (1990). «El santo», en *El hombre medieval*. Alianza.
- DE LA VORÁGINE, Santiago (2015). *La leyenda dorada*. Alianza.
- ZURITA, Raúl (1985). *Canto a su amor desaparecido*. Ed. Universitaria.

FILMOGRAFÍA

- COMEDI, Agustina (2019). *Playback. Ensayo de una despedida*. Argentina.
- GAVIRIA, Víctor (1990). *Rodrigo D. No Futuro*. Colombia.
- JARMAN, Derek (1976). *Sebastiane*. Reino Unido.

MONTOYA, Theo (2022). *Anhell 69*. Coprod. Colombia – Rumanía – Francia – Alemania.

— (2020). *Son of Sodom*. Coproducción Colombia-Argentina.

REPOSI GARIBALDI, Joanna (2019). *Lemebel*. Chile.

WEERASETHAKUL, Apichatpong (2010). *Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas*.
Tailandia.