MAESTRO y SOCIEDAD e-ISSN 1815-4867

Volumen 23 Número 3 Año 2026
Artículo original

Bordar los hilos de la memoria: escritura y VIH-SIDA

Broidering the Threads of Memory: Writing and HIV/AIDS

Bordar os fios da memória: escrita e HIV/Aids

Alejandra Ferrer Cairo[1] *, https://orcid.org/0000-0003-2921-1226

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

*Autor para correspondencia. email aleferrercairo@gmail.com

Para citar este artículo: Ferrer Cairo, A. (2026). Bordar los hilos de la memoria: escritura y VIH-SIDA. *Maestro y Sociedad*, 23(3), 3241-3252. https://maestroysociedad.uo.edu.cu

RESUMEN

Introducción: Se analiza la escritura como estrategia de sobrevida y preservación de la memoria ante la crisis del VIH-SIDA, a partir de la metáfora lemebeliana del bordado. Desde esta perspectiva, se examina de qué modo el ámbito íntimo de la enfermedad se colectiviza como gesto político y ético frente al silenciamiento institucional de las muertes causadas por el virus en contextos latinoamericanos y caribeños. Materiales y métodos: Se empleó un enfoque cualitativo de análisis literario sobre un corpus integrado por tres obras: *Mi hermano* (1996), de Jamaica Kincaid; *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), de Pedro Lemebel; y *El desbarrancadero* (2001), de Fernando Vallejo. El análisis se organizó en capas de memoria —personal, familiar, comunitaria y nacional— y se clasificaron las operaciones escriturales en tres categorías: 'hilvanes de la memoria' —rememoración—, 'puntadas de la memoria' —archivación fotográfica y nominal— y 'reversos de la memoria' —fragmentación y silencios—. Resultados: Las obras funcionan como un bordado retrospectivo que rescata vivencias marginadas y transforma el duelo privado en una práctica colectiva. Se identificó que la evocación del pasado está atravesada por la presencia del SIDA, el uso de fotografías como modo de archivación, el empleo de nombres propios y sobrenombres como estrategia de salvaguarda de la memoria y denuncia ante las estructuras heteronormativas de Antigua, Chile y Colombia. Asimismo, la fragmentación narrativa refleja tanto la manifestación discontinua del virus en el cuerpo como la imposibilidad de articular un recuerdo estable de las personas seropositivas fallecidas. Discusión: Los hallazgos se articulan con los planteamientos de Paul Ricoeur sobre la triple atribución de la memoria —a sí, a los próximos, a los otros— y con la noción de Élisabeth Lebovici sobre el yo múltiple como "coalición de subjetividades" en el artivismo frente al SIDA. La escritura seropositiva, al transitar de lo individual a lo colectivo, desplaza el duelo íntimo hacia el ámbito público. Conclusiones: La escritura, concebida como bordado, constituye un espacio de responsabilidad ética que permite a los narradores-testigos de las muertes ocasionadas por el virus articular un discurso alternativo frente a las estructuras de poder de los contextos representados. De este modo, la pérdida individual se convierte en un acto de memoria compartida que rescata del olvido a los sujetos marginados por la enfermedad y la exclusión social.
Palabras clave: VIH-SIDA, memoria, escritura, bordado.

ABSTRACT

Introduction: Drawing on Pedro Lemebel's metaphor of embroidery, this study analyzes writing as a survival strategy for preserving memory during the HIV/AIDS crisis. It examines how the intimate experience of illness is transformed into a collective gesture of political and ethical resistance against the institutional silencing of HIV-related deaths in Latin American and Caribbean contexts. Materials and Methods: A qualitative literary analysis was conducted on a corpus of three foundational works: *Mi hermano* (1996) by Jamaica Kincaid, *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) by Pedro Lemebel, and *El desbarrancadero* (2001) by Fernando Vallejo. The inquiry mapped layers of memory —personal, familial, communal, and national— by categorizing narrative techniques into three poetic devices: 'basting stitches of

Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

1 Este artículo ha sido financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) / Subdirección de Capital Humano / Doctorado Nacional / 2026- 21261492

memory' —recollection—, 'stitches of memory' —photographic and nominal archiving—, and the 'reverses of memory' —fragmentation and silences—. Results: The texts operate as a retrospective embroidery that retrieves marginalized lives and translates private grief into collective resistance. The findings indicate that the recollection of the past is shaped by the presence of AIDS, the use of photographs as a mode of archiving, and the employment of proper names and nicknames as a strategy to safeguard memory and denounce the heteronormative structures of Antigua, Chile, and Colombia. Furthermore, narrative fragmentation reflects both the somatic discontinuity of the virus and the impossibility of constructing a monolithic memory for those who died from AIDS. Discussion: These results align with Paul Ricoeur's framework on the triple attribution of memory —to oneself, to close ones, and to others— and Élisabeth Lebovici's concept of the multiple self as a "coalition of subjectivities" within AIDS artivism. By transitioning from the singular to the collective, HIV-positive writing shifts intimate mourning into an intervention in the public sphere. Conclusions: Writing, conceived as embroidery, constitutes a space of ethical responsibility that enables narrator-witnesses of virus-related deaths to articulate an alternative discourse challenging the power structures within the represented contexts. In this way, individual loss is transformed into an act of shared memory that rescues subjects marginalized by illness and social exclusion from oblivion.
Keywords: HIV/AIDS, memory, writing, embroidery.

RESUMO

Introdução: Analisa-se a escrita como estratégia de sobrevivência e preservação da memória diante da crise do HIV/Aids, a partir da metáfora lemebeliana do bordado. Sob essa perspectiva, examina-se de que modo o âmbito íntimo da doença se coletiviza como um gesto político e ético frente ao silenciamento institucional das mortes causadas pelo vírus em contextos latino-americanos e caribenhos. Materiais e métodos: Utilizou-se uma abordagem qualitativa de análise literária sobre um corpus integrado por três obras: *Mi hermano* (1996), de Jamaica Kincaid; *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), de Pedro Lemebel; e *El Desbarrancadero* (2001), de Fernando Vallejo. A análise organizou-se em camadas de memória —pessoal, familiar, comunitária e nacional— e classificou as operações escriturais em três categorias: 'alhavas da memória' —rememoração—, 'pontos da memória' —arquivação fotográfica e nominal— e 'reversos da memória' —fragmentação e silêncios—. Resultados: As obras funcionam como um bordado retrospectivo que resgata vivências marginalizadas e transforma o luto privado em uma prática de resistência coletiva. Identificou-se que a evocação do passado é atravessada pela presença da Aids, pelo uso de fotografias como modo de arquivamento e pelo emprego de nomes próprios e apelidos como estratégia de salvaguarda da memória e denúncia perante as estruturas heteronormativas de Antígua, Chile e Colômbia. Da mesma forma, a fragmentação narrativa reflete tanto a manifestação descontínua do vírus no corpo quanto a impossibilidade de articular uma lembrança estável das pessoas falecidas. Discussão: Os achados articulam-se com as proposições de Paul Ricoeur sobre a tríplice atribuição da memória —a si, aos próximos, aos outros— e com a noção de Élisabeth Lebovici sobre o eu múltiplo como "coligação de subjetividades" no artivismo frente à Aids. A escrita soropositiva, ao transitar do individual ao coletivo, desloca o luto íntimo para a esfera pública. Conclusões: A escrita, concebida como bordado, constitui um espaço de responsabilidade ética que permite aos narradores-testemunhas das mortes causadas pelo vírus articular um discurso alternativo frente às estruturas de poder dos contextos representados. Desse modo, a perda individual converte-se em um ato de memória compartilhada que resgata do esquecimento os sujeitos marginalizados pela doença e pela exclusão social.
Palavras-chave: HIV/AIDS, memória, escrita, bordado.

Recibido: 5/4/2026 Aprobado: 16/6/2026

Introducción

Primeras puntadas

Un plano detalle enfoca los tacones que porta Pedro Lemebel durante la entrevista realizada por la presentadora de televisión y periodista Tati Penna[2], en el programa *De vez en cuando la vida*. "El taco aguja es una forma de defensa, tiene que ver con la aguja del cosido, la escritura también es un bordado…" (Lemebel, 2021, 25:30), afirma el escritor chileno cuando vincula el gesto performático de utilizar tacones con la escritura y el bordado. Por un lado, al usar este calzado en representación de la comunidad travesti y "marica"[3] chilena, lo convierte en un modo de resistencia ante la normatividad genérica. Por otro, su propuesta parece sugerir un vínculo no explícito con la etimología de 'texto' y 'tejido'. Los dos sustantivos están estrechamente relacionados,

2 La entrevista fue emitida años después de su realización con motivo del fallecimiento en 2021 de Tati Penna, porque incluía temas controversiales para la sociedad chilena como las alusiones directas a la dictadura militar.

3 Término utilizado por Pedro Lemebel para sustituir "homosexual" y "gay", categorías que considera excluyentes. En contraste, defiende el uso de "marica" y "loca" como nociones situadas que articulan el género, la clase y la condición marginal de quienes se definen con ellas.

provienen del participio *textus* del verbo latino *texo* que significa "tejer, trenzar, entrelazar, escribir, componer" (*Diccionario ilustrado latino-español*, 1996). En este sentido, la escritura pudiera considerarse, según su origen etimológico, un tejido que entrelaza palabras.

No obstante, la relación entre escritura y tejido no se limita al ámbito etimológico, también ha sido desarrollada por la crítica al definir el texto como una superficie de entrelazamiento. En esta línea se sitúa Roland Barthes con su definición del texto como el tejido de significantes que constituye la obra (Barthes, 2003, p.123). Para Barthes el texto no constituye un espacio inamovible o unívoco, más bien de cruces, citas e hilos que el lector trenza (Barthes, 1973, p. 6), un tejido de signos que el lector desenreda, como declara Mary Luz Estupiñán en su artículo "Las hebras de Penélope en Las Américas: materiales para un collage" (2023, p. 124).

Por su parte, la afirmación lemebeliana remite específicamente al bordado dentro de las prácticas textiles. La metáfora utilizada por Lemebel introduce una especificidad a la noción del tejido. El bordado fija diversos hilos como una nueva inscripción sobre una tela confeccionada previamente, a diferencia del tejido en el que se realiza la elaboración hebra a hebra del material textil. La escritura, si desarrollamos la idea lemebeliana, transgrede la noción de tejido de palabras para convertirse en un bordado que se añade sobre una superficie creada con anterioridad. Desde este punto de vista, la escritura puede transformarse en una práctica de reelaboración de la memoria que reconstruye, repara o reinterpreta el pasado.

Al referirse al bordado, la escritora británica Rozsika Parker en *The subversive Stich* (1984) plantea que ha sido históricamente una práctica ambivalente para las mujeres, les ha proporcionado un arma de resistencia, y a la vez funge como una restricción impuesta por el orden patriarcal, que las limitaba a realizar las labores domésticas (Parker, p. 19). Otras aproximaciones al bordado, como *Hilos de vida: Una historia del mundo a través del ojo de una aguja* (2025) de la artista textil Clara Hunter, destacan su potencia para conservar y transmitir memorias excluidas de los archivos institucionales. La práctica de la costura, dentro de la que ocupa un papel relevante el bordado, permite recuperar esas memorias desplazadas o silenciadas. Tal como plantea Hunter, la costura siempre ha sido usada para alzar la voz ante el silenciamiento político y social (2025, p. 177). En este sentido, Lemebel, al vincular la escritura con el bordado, no solo recupera una práctica tradicionalmente asociada a lo femenino, sino también su capacidad subversiva. Convierte el ejercicio escritural en una práctica de resistencia ante los discursos hegemónicos[4] que regulan los cuerpos, la sexualidad y la memoria, elementos centrales en la literatura de temática seropositiva.

Materiales y métodos

Ante tal panorama, seleccionamos para nuestro análisis un *corpus* integrado por *Mi hermano* (1996), de Jamaica Kincaid; *Loco afán. Crónicas de sidario*[5] (1996), de Pedro Lemebel; y *El desbarrancadero* (2001), de Fernando Vallejo, que nos permite examinar la escritura desde la metáfora del bordado y la tematización de la crisis del VIH-SIDA. Los autores de las tres obras se distinguen de otras escrituras sobre esta temática por compartir su condición de testigos ante el contagio de la enfermedad. Aunque no devienen portadores del virus, han sido afectados de manera directa por la presencia de la enfermedad en familiares, específicamente el hermano, en el caso de Kincaid y Vallejo; y en integrantes de la comunidad travesti de la que forma parte Pedro Lemebel. La escritura se convierte en una respuesta ante la pérdida de los seres queridos o de una comunidad afectiva, desplaza el duelo íntimo hacia el ámbito colectivo y evidencia la desigualdad, la violencia y la exclusión presentes en el contexto latinoamericano.

A partir de lo planteado, en nuestro *corpus* la escritura –entendida desde la metáfora lemebeliana del bordado– se configura, a través de diversas operaciones escriturales, como un modo de sobrevida de los enfermos seropositivos ante la cercanía de la muerte, una estrategia para preservar su memoria. Sin embargo, la reconstrucción de esta no se limita a las experiencias individuales. En las tres obras el ámbito íntimo es colectivizado como gesto político y ético frente al silenciamiento –por parte de las instituciones dominantes– de numerosas muertes causadas por el virus. Asimismo, en este *corpus* se reconstruyen las tensiones políticas, históricas y sociales de Antigua, Chile y Colombia, y se critica la memoria de la nación, instaurada desde el

4 Entendemos hegemonía, según los planteamientos del filósofo italiano Antonio Gramsci, como una forma de dirección política, ideológica y cultural que la clase dominante ejerce sobre la subordinada (Albarez Gómez, 2016, p. 155). Sin embargo, el poder de esta clase no se sostiene únicamente en el plano económico –estructura–, sino también a través del consenso que establece en la esfera civil, donde las instituciones que organizan la sociedad –superestructuras– (Giglioli, 1996, pp. 237-238) desempeñan un rol fundamental. Entidades como las escuelas, las iglesias, los medios de comunicación, entre otros, además de realizar sus funciones primarias –formativa, religiosa e informativa– se encargan de normalizar y legitimar el discurso dominante.

5 En el resto del texto utilizaremos *Loco afán*, en lugar del título íntegro.

poder hegemónico. De esa manera, se articulan relatos que proponen un discurso alternativo al dominante.

Debido a la complejidad de la configuración de la memoria en nuestro *corpus* estructuramos el análisis mediante diferentes capas que operan de manera simultánea y están estrechamente vinculadas –personal, familiar, comunitaria y nacional–. De igual modo, ampliamos la metáfora lemebeliana de la escritura como bordado para organizar las distintas operaciones escriturales que se articulan en cada obra.

Resultados

Los hilos de la memoria personal, familiar y comunitaria

En *La memoria, la historia y el olvido*[6] (2000) el filósofo francés Paul Ricoeur distingue tres rasgos que definen el carácter privado de la memoria y registra la singularidad de los recuerdos, como experiencias únicas e intransferibles: "(…) mis recuerdos no son los vuestros. No se puede transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro" (Ricoeur, p. 128). En esta línea, define la memoria como una posesión privada de cada individuo que garantiza la continuidad temporal de la persona. Tales ideas contrastan con los planteamientos del sociólogo francés Maurice Halbwachs, quien afirma en *La memoria colectiva* (1925) —texto anterior al de Ricoeur— que como individuos nunca estamos solos psíquicamente (Halbwachs, p. 26). Para Halbwachs la memoria individual se reduce a un punto de vista de la memoria colectiva que cambia según el lugar que los individuos ocupamos en ella y nuestra relación con el entorno (p. 50).

Por su parte, Ricoeur critica las afirmaciones del sociólogo francés, pues parecen negar al sujeto individual y su espontaneidad al recordar. La propuesta de Ricoeur no se limita a la polaridad entre memoria individual y colectiva, en lugar de ello introduce la triple atribución de la memoria, distribuida en tres niveles: "(…) a sí, a los próximos, a los otros" (Ricoeur, 2000, p. 173). Desde esta perspectiva, no debemos entender la memoria individual y colectiva como opuestas, sino como complementarias. Los seres allegados que integran el entorno cercano y con quienes compartimos vínculos: "(…) esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros" (Ricoeur, 2000, p. 172), funcionan como nexos entre la experiencia privada y la pública, son quienes pueden validar nuestros recuerdos ante la colectividad. En este sentido, Kincaid, Vallejo y Lemebel son seres allegados de los protagonistas de nuestro *corpus*, fungen como entes que conectan la memoria individual con la colectiva. Devienen bordadores que, debido al vínculo afectivo que los moviliza, hilvanan las historias individuales –las de los hermanos en Kincaid y Vallejo, y "las locas" que habitan las calles santiaguinas en Lemebel–, para inscribirlas en la memoria colectiva.

El tránsito del yo individual a la colectivización, presente en el concepto de memoria propuesto por Ricoeur, emergió también en la década de los ochenta a través del activismo que desempeñó un papel de gran relevancia en la lucha contra el SIDA, tal como plantea la historiadora y crítica de arte francesa Élisabeth Lebovici en su texto "Sida" (2019). Mientras los discursos médicos y mediáticos dominantes individualizaban a los enfermos con el objetivo de invisibilizar la crisis, el arte comenzó a hablar de un problema común, por lo que se creó la noción de yo múltiple, reconfigurado, integrado por "una coalición de subjetividades" (Lebovici, 2019, p. 133). La escritura sobre VIH-SIDA, en específico desde la autoficción, también articula estas experiencias como un relato compartido. En las tres obras que integran nuestro *corpus*, los autores, en su función de yo-testigo, transitan desde el plano individual al colectivo. Las historias personales sobre enfermos seropositivos, que reconstruyen a través de la escritura, circulan públicamente mediante el libro como soporte. De ese modo, las experiencias narradas dejan de pertenecer al ámbito privado y muestran en lo colectivo los fracasos del sistema médico y del político para frenar la crisis sanitaria provocada por el SIDA.

En estos términos proponemos pensar y estudiar la configuración de la memoria en las escrituras seropositivas (Meruane, 2012, p.13) que conforman nuestro *corpus*, a partir de su carácter expansivo —al transitar de lo individual a la colectivización— y complementario. Las distintas capas de memoria que se hilvanan en las obras de Kincaid, Vallejo y Lemebel –memoria personal, familiar, comunitaria y nacional–, no pueden ser estudiadas de manera aislada, sino en función de las relaciones que se establecen entre sí. A semejanza de las puntadas en el bordado, cada capa de memoria se convierte en un hilo, una nueva inscripción que resignifica las puntadas anteriores, creando una superficie memorial de mayor complejidad.

Tanto en *Mi hermano*, *El desbarrancadero* como en *Loco afán* las capas de memoria se articulan a través de diferentes operaciones escriturales. A partir del vínculo metafórico de la escritura con el bordado, hemos organizado tres grupos principales: 'hilvanes', 'puntadas' y 'reversos de la memoria'. Cada conjunto de

6 La obra fue publicada originalmente en francés bajo el sello de Éditions du Seuil.

operaciones escriturales responde a un modo específico de elaboración de la memoria. En el bordado los hilvanes son costuras provisionales que trazan el recorrido del bordado final. En nuestra propuesta, 'los hilvanes de la memoria' designan la articulación inicial del recuerdo. Se corresponde con la operación escritural de la rememoración del pasado, que incluye la reconstrucción de recuerdos y la evocación de episodios compartidos con seres allegados –en términos de Ricoeur–. Las 'puntadas', por su parte, son las que fijan el hilo sobre la superficie de la tela, este proceso de inscripción se asocia con la archivación como procedimiento escritural que se evidencia en el uso de la fotografía, los nombres propios o sobrenombres y las referencias a obras artísticas. En el caso de 'los reversos de la memoria', alude al área del bordado donde se muestra su proceso de elaboración, los espacios vacíos de la tela, los nudos, la superposición de puntadas que no siguen un recorrido lineal. Los reversos designan entonces la fragmentación y los silencios en la escritura, plagados por los saltos temporales, las digresiones, la interrupción de la linealidad narrativa y la ausencia de información.

En las tres obras de nuestro *corpus* la rememoración del pasado ocupa un lugar central, atravesada fundamentalmente por la presencia del SIDA. En *Mi hermano*, de Kincaid, el propio título nos devela la aparente intención autoral por reconstruir la biografía a modo de memoria del hermano. No obstante, la novela se erige más como una revisión de las vivencias de la autora (Vilches, 2003, p. 130), tal como sucede en *El desbarrancadero*, donde los recuerdos del narrador, que deviene doble de su hermano –"Darío tenía el alma sincronizada con la mía, sueño por sueño, recuerdo por recuerdo" (91)–, ocupan un lugar relevante dentro de la trama. De modo similar, Lemebel declara desde el propio título el uso de la crónica, género propicio para la reelaboración de la memoria desde la escritura. Según afirma Fernando Checa-Montúfar en su artículo "Pedro Lemebel: revelación y rebelión en sus crónicas desde el margen": "(…) en América Latina, la crónica ha surgido como un espacio ideal para la voz de los excluidos y como una caja de resonancia masiva de los reclamos de la marginalidad" (2016, p. 161). Tales condiciones, junto a la hibridez de este género que, al combinar recursos expresivos del periodismo y la literatura, posibilita una proliferación del lenguaje, le permiten a Lemebel reconstruir la memoria de los sujetos marginados, específicamente de quienes integran la comunidad "marica" chilena, afectada por el SIDA. Asimismo, en diferentes fragmentos de las tres obras se registra una pulsión de recuerdo: "Siempre digo, ¿Te acuerdas?" (Kincaid, 2009, p. 27), "me felicitaba por mi extraordinaria memoria" (Kincaid, p. 87), "me iba entonces de recuerdo en recuerdo con Darío al pasado" (Vallejo, 2001, p. 84), "¿Si te acordás, Darío…? (Vallejo, p. 92) y "Ellas son las únicas que recuerdan los chismes dorados de esa perdida actriz: La que te dije, la que le decían, aquella la del lunar. ¿Te acuerdas?" (Lemebel, 2009, p. 108).

Para Ricoeur, "(…) en la memoria parece residir el vínculo original de la conciencia con el pasado" (p. 128). Tal afirmación se manifiesta en nuestro *corpus* mediante lo que hemos definido como 'hilvanes de la memoria'. Los narradores se remontan al pasado de las personas seropositivas y reconstruyen sus vivencias desde el presente. Debido a la distancia física y emocional que marcó la relación de Kincaid con su hermano Devon, la autora privilegia, de los momentos que compartieron, su nacimiento, algunos episodios de la infancia, que presenció antes de partir hacia el continente, y los sucesos vinculados a la enfermedad. Sus remembranzas están atravesadas por 'los reversos de la memoria', digresiones que fracturan el relato principal, aletargamientos temporales en alusión a la zona liminal donde nos coloca la enfermedad entre la vida y la muerte, que se evidencian en el uso de oraciones largas, y la inclusión de zonas silenciadas sobre la identidad del hermano: "¿Quién es él? No dejaba de preguntármelo para mis adentros. ¿Quién es? ¿Cómo se siente acerca de sí mismo? ¿Qué es lo que quiere...?" (Kincaid, p. 82).

La memoria de Devon es reconstruida de manera fragmentaria a través de los recuerdos de la narradora-autora o de las historias compartidas por la madre, la enfermera o una amiga, lo que impide que nos muestre una imagen estable del hermano, más bien va configurándola según avanza la trama narrativa. Esta interrupción de la linealidad del tiempo en la novela puede relacionarse con la manera discontinua como se manifiesta el virus en el cuerpo a través de numerosas enfermedades oportunistas que perturban la integridad física y la organización temporal del paciente seropositivo.

Vallejo, por su parte, recrea sus vivencias infantiles junto a Darío, los viajes a la finca Santa Anita para visitar a su abuela, y algunos momentos posteriores, como la estancia compartida por ambos en Nueva York. Las remembranzas del autor-narrador reconstruyen la memoria ante las pérdidas familiares, los principales protagonistas de estos recuerdos son la abuela, el padre y Darío –próximo a fallecer por el avance de la enfermedad–, los tres miembros de su familia con los que estableció un estrecho vínculo afectivo. No obstante, la madre también es objeto de sus 'hilvanes de la memoria', asociada a los recuerdos negativos, a lo que define Andrés Pérez Sepúlveda en su artículo "Herencias destruidas, la afección por el entorno: *El desbarrancadero*

de Fernando Vallejo" como "la 'mala memoria' que teje el relato nacional y familiar" (Pérez, 2015, p. 474).

Al igual que en *Mi hermano*, Vallejo hilvana la memoria con saltos temporales que conforman una narración fragmentada. Frente a los silencios que se articulan alrededor de Devon y que Kincaid intenta recomponer, en *El desbarrancadero* la palabra prolifera, se expande a semejanza del virus, pero con hilos que se entrecruzan y bordan un camino no lineal, de ahí que cuando el narrador se refiera al cuerpo enfermo utilice diversas formas: "cadáveres, como fantasmas traslúcidos impulsados por la luz (Vallejo, p. 3), "cadáver de 30 [kilos]" (p.12), entre otras.

En las crónicas de Lemebel, 'los hilvanes de la memoria' alcanzan diferentes dimensiones, transitan desde lo íntimo hasta lo colectivo, no solo por la colectivización de las experiencias individuales, sino por el propio modo de elaboración de la memoria desde la escritura. En la mayoría de las crónicas el escritor chileno prioriza representar los momentos previos al contagio de "las locas", no obstante, retoma sucesos vinculados a la infancia en las dedicadas a Berenice, Lorenza o Miguel Ángel. En esta línea, también incorpora textos que representan esa etapa de la vida como el punto donde se configura información relevante que luego formará parte de la memoria comunitaria "marica", tal es el caso del poema "Manifiesto", que recrea la experiencia compartida del descubrimiento sexual: "¿Y usted? / ¿Qué hará con ese recuerdo de niños / Pajeándonos y otras cosas / En las vacaciones de Cartagena?" (Lemebel, p. 83) y el rechazo familiar en "Es un padre que te odia / Porque al hijo se le dobla la patita" (p. 82).

De manera similar, en la crónica "Los mil nombres de la María Camaleón" se alude a la marca patriarcal impuesta con el nombre: "(…) esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su macha descendencia, con ese Luis junior de por vida" (p. 55). De ese modo, la escritura lemebeliana articula una memoria de la comunidad "marica", marcada por el rechazo familiar. Esta memoria alternativa que propone el escritor chileno se distancia de la normalización sexual y el disciplinamiento corporal impuestos por el poder hegemónico –representado en las crónicas por la dictadura pinochetista y los gobiernos de transición a la democracia en los años noventa–.

Sin embargo, pese a las variaciones en los modos de hilvanar la memoria, las tres obras tienen en común la ausencia de una cronología exhaustiva y lineal del pasado. Tal como plantea Ricoeur: "Los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios, por otro, la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento" (129). En tal sentido, las escrituras de Kincaid, Vallejo y Lemebel se convierten en un bordado retrospectivo, pues –como la propia acción de bordar que une y fija piezas discontinuas– realizan un proceso de selección de los recuerdos fragmentados que luego unificarán.

El segundo grupo de operaciones escriturales, 'las puntadas de la memoria', incluye diferentes procedimientos de archivación, entre los que se registran las fotografías o su referencia en el texto. En esta línea, Kincaid nos muestra un recuerdo huidizo del hermano y difícil de fijar, una memoria que debe ser reconstruida desde múltiples voces, marcada por la distancia afectiva de ella con su hermano, a quien no conoció completamente. No obstante, recurre a la fotografía para señalar la evolución de la enfermedad y reconstruir la imagen del cuerpo sano, a modo de recuerdo. Dentro del álbum de fotografías que recopila el esposo de Jamaica para su hija se encuentra una imagen que muestra a "un joven, guapo y con la perfección propia de la juventud […] En esa fotografía tiene la piel tersa y suave […] Era guapo entonces" (Kincaid, pp. 106-107). A través de la écfrasis se describe "una visión congelada" (p. 106) –en palabras de la propia autora– del aspecto pasado de Devon, a la vez que marca un punto de comparación visual con las descripciones de su cuerpo enfermo: "Él apenas podía caminar, a duras penas podía mantenerse sentado, parecía un anciano" (Kincaid, p. 18) y "Noté que tenía la piel de un color negro muy oscuro (...) la enfermedad ha ennegrecido tanto su piel" (p. 17).

El ejemplo citado, sobre la foto incluida en el álbum por un pariente, recuerda que –como plantea Ricoeur al retomar las ideas de Halbwachs– la familia funge como el marco social primigenio donde se sitúan los recuerdos e incluso es la encargada de salvaguardar otros que el propio sujeto no puede poseer, ejemplo de ello es el nacimiento. Por tales motivos, la familia desempeña un rol fundamental en la reconstrucción de la memoria del individuo. De ese modo, memoria individual y familiar están estrechamente entrelazadas.

Por su parte, Vallejo incluye desde la portada de *El desbarrancadero* una fotografía de su infancia en la que aparece acompañado por Darío (Figura 1). La imagen funciona como paratexto de la novela y orienta nuestra interpretación del relato, nos adelanta, por la cercanía de los cuerpos retratados, la estrecha conexión afectiva existente desde edades tempranas entre ambos: "Darío compartía conmigo todo: los muchachos, los recuerdos" (Vallejo, p. 12). A propósito de la inclusión de esta fotografía, el investigador colombiano Camilo Hernández Castellanos en su artículo "La imagen en ruinas: muerte, memoria y representación en *El*

desbarrancadero, de Fernando Vallejo" plantea: "Es una foto que se mueve del archivo personal del autor al archivo ficcional de su novelística, y de este a su vez al espacio editorial (y público)" (p. 151). La imagen se traslada del ámbito íntimo al público, es el primer elemento en la obra que marca el tránsito de lo individual a lo colectivo (Lebovici, p.133) como gesto político y posicionamiento ético ante el intento del poder hegemónico por invisibilizar la crisis del SIDA.



Figura 1 Portada de *El desbarrancadero*

La presencia de la fotografía vincula la novela a la estética documental, que coloca la imagen impresa como fundamental en la preservación de la memoria. En la narración, Darío observa sentado en el jardín de la casa familiar numerosos retratos de un álbum, dentro de los que se inserta el incluido en la portada como puesta en abismo. Tal repetición desplaza la fotografía como elemento externo a la novela y la coloca dentro de la trama, junto al interés de Darío por la memoria, por los recuerdos que perdurarán de él, de su pasado.

Entre 'las puntadas de la memoria' realizadas por Lemebel en la escritura de sus crónicas también destaca la presencia de la fotografía. En *Loco afán* esta tiene, como ocurre en *El desbarrancadero*, una representación dual. Aunque aparece referida de manera aislada en diversas crónicas, principalmente es incluida en la portada de la primera edición del libro,[7] publicada en 1996, bajo el sello de Ediciones LOM, y luego otra fotografía es referida mediante el uso de la écfrasis dentro de la propia ficción literaria. Sin embargo, a diferencia del procedimiento vallejiano, en ambos casos son imágenes distintas. La fotografía de portada (Figura 2) integra la serie "Instalamos pajaritos como palomas con alambritos" (1990), realizada por el fotógrafo Pedro Marinello al colectivo artístico Las Yeguas del Apocalipsis, integrado por Francisco Casas y el propio Lemebel, después de intervenir en la exposición *Cuerpos Contingentes*, en la Galería de Arte del Centro de Estudios Sociales (CESOC).



Figura 2 Portada de *Loco afán. Crónicas de sidario* (Ediciones LOM, 1996)

7 Tomaremos como referencia para nuestro análisis esta portada por el valor archivístico y testimonial de la imagen.

La imagen constituye el paratexto inicial del libro y evidencia la estética travesti en el uso de las plumas, el maquillaje y las palomas o pájaros –nombre despectivo utilizado para referirse a los homosexuales en países como Cuba[8], República Dominicana, entre otros (*Real Academia Española*)–. De ese modo, la fotografía anticipa la reconstrucción de la memoria comunitaria de "la maricada chilena" (Lemebel, p. 22) en las crónicas. Sin embargo, esta puesta en escena de Las Yeguas del Apocalipsis introduce a los sujetos que protagonizan las crónicas y contrasta con la descripción de los cuerpos enfermos al interior de la narración: "Grandes hematomas que no se podían tapar con maquillaje" (Lemebel, p. 33), "Nunca se dejó estar, ni siquiera los últimos meses, que era un hilo de cuerpo, los cachetes pegados al hueso, el cráneo brillante con una leve pelusa" (p. 41), entre otros. Desde esta perspectiva, la portada se erige como un modo de archivación alternativa que defiende la resistencia travesti ante la heteronormatividad institucional. La fotografía marca un tránsito entre el carácter efímero de la intervención performática, y la portada del libro como material archivístico de mayor perdurabilidad. La inclusión de Lemebel en la imagen lo sitúa como miembro de la comunidad "marica" que representa y reivindica en sus crónicas. De igual modo, la fotografía opera, en términos de Lebovici, como una forma que desplaza el arte hacia lo colectivo. En este marco, la imagen de Las Yeguas del Apocalipsis actúa contra "las disciplinas de normalización" (Lebovici, p. 132).

En la primera crónica del libro "La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)", se describe una fotografía tomada en la fiesta de la Palma, travesti anfitriona de la celebración:

> *Del grupo que aparece en la foto, casi no quedan sobrevivientes. El amarillo pálido del papel es un sol desteñido como desahucio de las pieles que enfiestan el daguerrotipo. La suciedad de las moscas fue punteando de lunares las mejillas, como adelanto maquillado del sarcoma. Todas las caras aparecen moteadas de esa llovizna purulenta. Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto son pañuelos que se despiden en una proa invisible. (Lemebel, p. 23)*

A diferencia de Kincaid o Vallejo, la narración de Lemebel no se centra en describir fielmente la fotografía, en lugar de ello está atravesada por la enfermedad. La fotografía es el soporte material referido para articular una memoria borrosa y turbia, donde predomina el amarillo avejentado del papel que alude a la piel de los enfermos. A través de la imagen reelabora una memoria en fuga, huidiza, próxima a desaparecer como la propia vida que se escapa ante la inminencia de la muerte de los contagiados con VIH-SIDA.

Otro elemento relevante que inscribe 'las puntadas de la memoria' es el uso de los nombres propios o sobrenombres. Tanto en *Mi hermano* como en *El desbarrancadero* el uso del nombre propio de los hermanos constituye un elemento central en la salvaguarda de sus memorias. Gracias a las novelas tendrán una sobrevida, no serán víctimas anónimas del virus. Sin embargo, es en *Loco afán* donde el uso del nombre y el apodo adquiere mayor relevancia dentro del *corpus*, de ahí que el autor incorpore en su selección crónicas como "Los mil nombres de María Camaleón" y "El proyecto nombres (un mapa sentimental)".

En la primera de estas crónicas, el empleo del sobrenombre se erige como una estrategia de resistencia de género, como un modo de reconstruir la identidad sexual impuesta por las estructuras patriarcales. Tal como afirma Lemebel: "(…) existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraza, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre" (p. 55), y que él despliega con la escritura de *Loco afán*. La inclusión de un largo listado de sobrenombres: "La Desesperada / La Cuando No / La Cuando Nunca / La Siempre en Domingo / La María Silicona…" (Lemebel, p. 85) es también un modo de tensar 'las puntadas de la memoria' e inscribir una memoria de la comunidad travesti alternativa a los discursos discriminatorios que se articulan desde los medios dominantes.

En la crónica dedicada a "El proyecto nombres (un mapa sentimental)", la inscripción de los nombres en los paños alcanza una dimensión comunitaria: "Familiares, parejas o amigos, testimonian a modo de cartas artesanales, la memoria en punto de cruz sobre la ropa del fallecido" (Lemebel, p. 87). Inicialmente a través de bordado –a la que luego se añaden otras prácticas textiles– se construye un archivo material que conecta la memoria íntima con la colectiva. El proyecto, según la narración lemebeliana, propone ver a las víctimas del SIDA como una colectividad de la que se puede articular una memoria común, sin borrar su individualización, el nombre. De ese modo, el bordado es presentado por Lemebel como una práctica de elaboración de la memoria.

Desde esta lógica, las escrituras de *Mi hermano*, *El desbarrancadero* y el propio *Loco afán* realizan operaciones semejantes al acto de bordar. Por un lado, los autores-narradores enlazan los recuerdos dispersos en la

8 El término 'pájaros' para referirse a los homosexuales se utiliza también en la obra de temática seropositiva *Pájaros de la playa* (1993), del escritor cubano Severo Sarduy.

escritura, como puntadas sobre la tela, y mantienen las singularidades, a través del uso del nombre y el apodo, para bordar una memoria colectiva. Por otro, Kincaid alude a Parches como el sobrenombre de su hermano. Devon fue llamado de ese modo por su costumbre de "(…) poner parches de tela de diferentes colores a sus ropas, los necesitaran o no" (Kincaid, p. 189). El apodo deviene una metáfora de cómo es recordado Devon por su hermana, de manera fragmentaria. Sus recuerdos son como trozos de tela, pequeños parches, que la autora intenta hilvanar en la narración.

Si Kincaid encontró en la escritura la salvación ante la muerte del hermano, también a través de ella rescata su memoria. No obstante, la historia de Devon se articula mediante los procedimientos escriturales de 'los reversos de la memoria', saltos temporales, silencios y vacíos de información. La autora solo puede completar los recuerdos del hermano por la mediación de terceras personas. De ese modo, devela, a través del relato de una amiga, la homosexualidad de Devon en una sociedad profundamente heteronormativa y atravesada por prejuicios que ella comparte. La remembranza que articula Kincaid evidencia una vida truncada por las normas sociales y la presencia del virus. La memoria de su hermano solo es posible reconstruirla parcialmente y desde el distanciamiento afectivo de Kincaid, pues su vida, marcada por su orientación sexual, resultaba desconocida incluso para muchos de sus familiares: "el cuerpo del ataúd pertenecía a alguien a quien nosotros no conocíamos, el cuerpo que yacía allí nunca nos resultaría familiar" (Kincaid, p. 199).

Por su lado, Vallejo también preserva la memoria de Darío a través de la escritura: "él ahí está y yo aquí en el curso de esta línea, salvando a la desesperada una mísera trama de recuerdos" (p. 19). A diferencia de Kincaid, el vínculo afectivo que sostiene con el hermano paradójicamente le imposibilita articular los recuerdos de Darío en su totalidad, pues su experiencia está atravesada por el duelo ante la pérdida que produce vacíos en el relato. La suya es una memoria de la caída del cuerpo enfermo, construida sobre "las ruinas de [los] recuerdos" (Vallejo, p. 30).

La articulación de la memoria en *Loco afán* de Lemebel se distancia de las propuestas de Kincaid y Vallejo; pues, aunque reconstruye las historias individuales de "maricas" y travestis contagiados por el virus, la suya es fundamentalmente comunitaria. La elección del apodo que forma parte de la nueva identidad travesti es presentada como un "rebautismo de gueto" (Lemebel, p. 57). Asimismo, se desarrolla en varias crónicas –como en las dedicadas a Loba Lamar, Regine, Chumilou, entre otras– una red de convivencia y apoyo mutuo ante la enfermedad y la pobreza, donde el cuidado y el duelo se colectivizan. También se refieren algunos materiales que configuran un archivo colectivo y comunitario al interior de la escritura, la fotografía de la fiesta de la Palma y el Proyecto Nombres –ya analizados–. Ante el carácter efímero de la memoria de la comunidad "marica", como se declara en *Loco afán* –"La memoria maricola es tan frágil en el cristal de su copa vacía, su vaga historia salpica la ciudad y se evapora en la lujuria cancionera de su pentagrama transeúnte" (Lemebel, p. 80)– la escritura lemebeliana busca rescatar del olvido las vivencias y los recuerdos de este colectivo marginado por los relatos hegemónicos.

Discusión

Los nudos de la nación: memoria y crítica

En nuestro *corpus* los autores-narradores no solo amplían el alcance de la articulación de la memoria desde lo personal e íntimo a lo colectivo, sino que también proponen un relato nacional alternativo, que critica y cuestiona la versión instaurada por el discurso hegemónico. El contexto donde se desarrolla la narración cambia de una obra a la otra –Antigua, Colombia o Chile–; pero en todas se reconstruyen, mediante diferentes operaciones escriturales, las tensiones políticas, históricas y sociales de los países de origen de los autores.

Si bien en *Mi hermano* Kincaid alude a la crisis sanitaria que afectaba a Antigua como resultado de la descolonización en 1962, año del nacimiento de Devon, su narración se concentra en el periodo neocolonial, etapa que coincide temporalmente con la enfermedad de su hermano y con su regreso a la isla. La esencia del neocolonialismo radica, según plantea Mary Louise Pratt en su estudio *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*:

> *(…) en que el Estado a él sometido es, en teoría, independiente y posee todos los atributos exteriores de la soberanía internacional. En realidad, su sistema económico y, por ende, su rumbo político, están dirigidos desde afuera, por lo general a través de medios económicos y monetarios, como el control sobre el comercio y la actividad financiera. La condición neocolonial implica vivir en un aprieto. (2010, p. 411)*

El rol de Jamaica como suministradora del AZT, que compra y envía desde Estados Unidos, a su hermano con la intención de prolongar su vida, no solo crea una relación de dependencia entre ambos, sino que deja entrever el orden neocolonial. Ante la escasez de medicamentos y las condiciones del hospital Holberton, que la autora clasifica como espantoso, "al que solo acude quien no puede permitirse nada mejor" (Kincaid, p. 18), Antigua vuelve a estar sometida económicamente. Tal como declara Kincaid: "Nada en Antigua es de fabricación propia" (p. 32), incluso la reparación del viejo jardín botánico también depende de una inyección de capital extranjero: "(…) un canadiense había dado dinero para que se restaurara" (p. 92), a similitud de Jamaica que provee a su hermano de la medicina.

Kincaid propone un relato que critica las condiciones actuales del país y visibiliza 'los reversos de la memoria', la parte que se mantiene oculta, los silencios de las instituciones que deciden quién tiene derecho a la salud: "(…) si se te diagnostica como portador del virus VIH, se te considera desahuciado" (Kincaid, p. 39). Por otro lado, la autora insiste en el carácter corrupto del gobierno, al que no le importa la vida de sus ciudadanos (p. 59). Su propuesta escritural, desde una posición crítica, articula una memoria de la nación plagada por el abandono estatal y la presencia cada vez mayor de un nuevo orden de dependencia, el neocolonialismo.

Por su parte, en *El desbarrancadero* el contexto nacional también aparece como trasfondo de la enfermedad de Darío en la narración. El avance del virus que terminará en la desintegración total del cuerpo enfermo, se explicita desde las primeras páginas en la representación de Colombia, construida a imagen y semejanza de la familia de Vallejo, como declara a través de la rememoración: "A los doce [hijos de la Loca] mi casa era un manicomio; a los veinte el manicomio era un infierno. Una Colombia en chiquito" (Vallejo, p. 159). La casa familiar en la que transcurren la mayoría de los sucesos está ubicada en Medellín, ciudad de origen de Vallejo, que también es objeto de su crítica mordaz ante las transformaciones de la urbe: "Metro cualquiera, rápido, feo" (p. 30) y "¡Qué fresquecito que era mi Medellín en mi infancia! […] ¡Nunca más! Mi barrio se murió, los carboneros los tumbaron, las sombras se esfumaron […] y esta ciudad se fue al carajo calentando, calentando…" (p. 60). En palabras del narrador-autor, la nación es descrita como un país matadero, habitado por una "¡raza tarada (…)!" (Vallejo, p. 29), una gentuza que se reproduce como animales (p. 29).

Respecto a la representación de la Iglesia y el Estado en *El desbarrancadero*, Andrés Pérez Sepúlveda, en el artículo citado anteriormente, menciona la estrecha alianza y cooperación existentes entre ambas instituciones en Colombia, como un modo de garantizar y afianzar la hegemonía. En relación con esto describe Vallejo: "Conservadores y liberales por igual eran una mísera roña tinterilla, leguleya, hambreada de puestos públicos, y en siglo y medio de contubernio con la iglesia se cagaron entre todos en Colombia" (p. 71). En este sentido, no es gratuito que el autor arremeta contra ambas instituciones, la Iglesia y el Estado: "¡Cuál Dios, cuál patria! ¡Pendejos! Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero" (Vallejo, pp. 2-3). Su memoria de la nación registra las fracturas de un país enfermo –como Darío– que se desbarranca. Sus remembranzas se sostienen en la crítica aguda a la violencia silenciada por el discurso dominante, que se manifiesta a través del propio lenguaje fragmentario y los términos despectivos que utiliza: "hijueputica" (p. 95), "cabrón" (p. 9), "malapatria" (p. 71), entre otros. La memoria articulada por Vallejo es reflejo de su inconformidad con los procesos históricos nacionales que han convertido a Colombia en un país matadero.

Por otro lado, la mirada de Lemebel sobre la realidad nacional chilena convive con la enfermedad en las crónicas. Desde las páginas iniciales, afirma: "(…) el tufo mortuorio de la dictadura fue un adelanto del sida, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta" (p. 14). La propia elección de la palabra 'dictadura', en lugar de 'gobierno militar' que ha sido utilizado en diversos medios de comunicación para ocultar los asesinatos y desapariciones arbitrarias, devela el posicionamiento político de Lemebel. Los muertos de la enfermedad se confunden con los de la dictadura en su crónica "El proyecto Nombres (Un mapa sentimental)": "(…) un cruce político inevitable los succiona en una marca de nombres sidados o desaparecidos, que deletrean sin ecos el mismo desamparo" (Lemebel, p. 91). Al incluir 'loco' en el propio título, en alusión a la comunidad "marica", "loca", que va a estar en el centro de su obra, se opone a la normativa heterosexual, estrictamente patriarcal y moral de la época en la que fue publicada la obra, la transición democrática. Muchas de estas estructuras fueron heredadas de la dictadura, tal es el caso de la familia tradicional y de un ideal de hombre nuevo en el que no se contemplaban las disidencias sexuales.

El interés de Lemebel es restituirle memoria y agencia a la comunidad "marica" dentro de la nación. En este sentido, su mayor gesto de resistencia y enfrentamiento al poder hegemónico en *Loco afán* no radica en la crítica directa a la dictadura pinochetista y los gobiernos de transición a la democracia en los años noventa. Hay dos sucesos contrahegemónicos que destacan, como menciona Fernando Checa-Montúfar en su

artículo citado. En la crónica "La Regine de aluminios el mono", el SIDA es representado como arma frente a la dictadura, pues los soldados del ejército de Pinochet son contagiados en el prostíbulo de la Regine y con esa acción los condenan a una muerte segura. Algo similar ocurre con Madonna que realiza un acto transgresor al desnudarse durante una muestra artística en un museo. Este suceso ocurre durante la época de la transición a la democracia y motiva la expulsión del director de la institución. En ambos casos constituyen una crítica a la doble moral de las instituciones hegemónicas.

Junto a la idea de memoria nacional emerge la noción de olvido. Para Ricoeur este se define por su dualidad. Por un lado, representa la pérdida definitiva de recuerdos, que se acentúa con el paso del tiempo (Ricoeur, p. 14) y la desaparición de las huellas materiales. Por otro, insiste en el olvido no solo como el enemigo de la historia y la memoria. Según sus planteamientos, hay un "olvido de reserva", que se encuentra siempre en un estado de latencia, hasta que los recuerdos emergen nuevamente y los reconocemos (Ricoeur, p. 380). En Kincaid el olvido se materializa en la destrucción de espacios en Antigua, el ya mencionado jardín botánico, al que se suma la desaparición del Hotel Happy Acress, la consulta médica del doctor Ramsey, entre otros. Estas pérdidas representan la desaparición de asideros materiales. En el ámbito personal son eliminados por su madre, tal como sucede con la quema de los libros y la tala del limonero sembrado por Devon. Como el orden neocolonial, su madre intenta borrar el recuerdo. Sin embargo, la "extraordinaria memoria" (Kincaid, p. 87) de Jamaica y su pulsión de recuerdo la convierten en portadora del "olvido de reserva", capaz de recordar aún lo que cree olvidado: "Yo había olvidado que mi madre había quemado mis libros, lo recordé cuando una amiga me explicó las cosas que mi madre le había dicho" (Kincaid, p. 152).

En *El desbarrancadero* Vallejo alude a su condición de salvaguarda de la memoria, ante el poder hegemónico que selecciona qué contar y utiliza el olvido como estrategia política: "(…) aquí estoy yo el que nunca olvido para rezarte y evocarte y recordarte y recordarle a tu Colombia desmemoriada, ingrata, que tú exististe [machete conservador o liberal] un día en que fuiste el rey de la noche" (Vallejo, p. 71). Su labor es la de recordar la violencia vivida por la lucha entre el partido conservador y el liberal. Lemebel, de manera similar a Vallejo, denuncia el olvido deliberado por parte de instituciones políticas: "Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas / Por eso las casas de caramba / Le brindaron una lágrima negra / A los colizas comidos por las jaibas / Ese año que la Comisión de Derechos Humanos / no recuerda" (p. 83). En ambas obras, los autores articulan una memoria alternativa a partir de la denuncia de los desmanes políticos en Colombia y Chile respectivamente.

Conclusiones

Remate final o la puntada oculta

La representación de la pérdida de seres queridos ante la enfermedad posibilita que nuestro *corpus* se convierta en un espacio simbólico de duelo, entendido, según Cristina Rivera Garza en *Dolerse. Textos desde un país herido*, como "el proceso psicológico y social a través del cual se reconoce pública y privadamente la pérdida del otro" (Rivera, 2019, p. 130). Kincaid, Vallejo y Lemebel, al registrar los sufrimientos de sus seres allegados enfermos de VIH-SIDA y su duelo personal, elaboran lo que Rivera Garza define como una escritura doliente, una práctica que desde la creación permite compartir el dolor y procesarlo colectivamente.

En este sentido, el alcance de la escritura de *Mi hermano*, *El desbarrancadero* y *Loco afán* trasciende el ámbito individual y se proyecta al colectivo (Lebovici, p.133). Los narradores de este *corpus* funcionan como testigos de las muertes de familiares y amigos que integran la comunidad homosexual, profundamente estigmatizada por la propagación del virus, condición que acentúa el silenciamiento y la exclusión que sufren. Desde su posición de testigos, Kincaid, Vallejo y Lemebel visibilizan las muertes que las instituciones hegemónicas han ocultado[9]. De ese modo, sus proyectos escriturales responden a una postura política y ética que apela a la responsabilidad colectiva ante la enfermedad y sus consecuencias. Los hilos tensos de la memoria que bordan en sus obras nos invitan a compartir el duelo del otro, en términos de Rivera Garza, a dolernos.

Referencias bibliográficas

Albarez Gómez, N. (2016). El concepto de hegemonía en Gramsci. Estudios Sociales Contemporáneos, (15), 150-160.

Barthes, R. (1973). De la obra al texto. Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas, 9(4), 5-8. https://www.jstor.org/stable/27933134

9 Recordemos que es en septiembre de 1985 que el presidente de Estados Unidos, Ronald Reagan, pronuncia por primera vez la palabra SIDA en un discurso, cuando ya a nivel mundial ascendían a 20 000 los casos (Galaxina, 2024, p. 56).

Barthes, R. (2003). El placer del texto seguido por Lección inaugural (N. Rosa & O. Terán, Trads.). Siglo XXI Editores.

Checa-Montúfar, F. (2016). Pedro Lemebel: revelación y rebelión en sus crónicas desde el margen. Palabra Clave, 19(1), 156-184. https://doi.org/10.5294/pacla.2016.19.1.7

Diccionario ilustrado latino-español. (1996). Vox.

Estupiñán Serrano, M. L. (2023). Las hebras de Penélope en las Américas: Materiales para un collage. Revista Chilena de Literatura, (107), 105-131. https://doi.org/10.4067/S0718-22952023000100105

Galaxina, A. (2024). Nadie miraba hacia aquí: un ensayo sobre arte y VIH/SIDA. Con tinta me tienes.

Giglioli, G. (1996). Gramsci, teórico de la superestructura. Revista de Filosofía UCR, 34, 237-245.

Gramsci, A. (2025). Cuadernos de la cárcel. Antártica (E-book).

Guerrero, J. (2014). El retorno del cuerpo. Fernando Vallejo vuelve a Colombia. En Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina (pp. 211-241). Iberoamericana Vervuert.

Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hernández Castellanos, C. (2015). La imagen en ruinas: muerte, memoria y representación en El desbarrancadero de Fernando Vallejo. Cuadernos de literatura, 19(37), 149-168. https://doi.org/10.11144/Javeriana.CL19-37.lier

Hunter, C. (2025). Hilos de vida: Una historia del mundo a través del ojo de una aguja (N. Jiménez Furquet, Trad.). Capitán Swing Libros.

Kincaid, J. (2009). Mi hermano. Lumen.

Lebovici, É. (2019). Sida. MACBA.

Lemebel, P. (2009). Loco afán: crónicas de sidario. Seix Barral.

Meruane, L. (2012). Viajes virales. FCE.

Parker, R. (2010). The Subversive Stitch. Taurus.

Penna, T. (2021, 14 de abril). De vez en cuando la vida. Entrevista a Pedro Lemebel [Video]. YouTube. https://youtu.be/HfAErkTjyMc

Pérez Sepúlveda, A. (2015). Herencias destruidas, la afección por el entorno: El desbarrancadero de Fernando Vallejo. Cuadernos de Literatura, 19(38), 462-483.

Pratt, M. L. (2010). Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación. FCE.

Real Academia Española. (2026). Diccionario de la lengua española (DRAE). https://www.rae.es/

Ricoeur, P. (2003). La memoria, la historia, el olvido. Trotta.

Rivera Garza, C. (2019). Textos desde un país herido. Libros del Cardo.

Vallejo, F. (2001). El desbarrancadero. Alfaguara.

Vilches, V. (2003). De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo. Cuarto Propio.

Yeguas del Apocalipsis. (2026). [Sitio web]. http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/

Conflicto de intereses

La autora declara no tener ningún conflicto de intereses.

Declaración de responsabilidad de autoría

La autora del manuscrito señalado, DECLARA que ha contribuido directamente a su contenido intelectual, así como a la génesis y análisis de sus datos. Además, ha cumplido los requisitos éticos de la publicación mencionada, habiendo consultado la Declaración de Ética y mala praxis en la publicación.

Alejandra Ferrer Cairo: Proceso de revisión de literatura y redacción del artículo.