

DE LOS ZAPATITOS DE TACÓN AL TACO AGUJA DE LA REVOLUCIÓN.
DEVENIRES Y FIGURACIONES DE LO FEMENINO EN LAS CRÓNICAS DE PEDRO
LEMEBEL

FROM THE HIGH-HEELED SHOES TO THE STILETTO HEELS OF THE REVOLUTION.
FUTURES AND FIGURATIONS OF THE FEMININE IN THE CHRONICLES OF PEDRO LEMEBEL

MARÍA DEL PILAR JARPA MANZUR
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
mariapilar.jarpa@uv.cl
<https://orcid.org/0009-0004-1393-1354>

Recibido: 23 de noviembre de 2023

Aceptado: 27 de febrero de 2024

Resumen

Desde una perspectiva crítica de género, el presente artículo propone una reflexión en torno a las figuraciones de lo femenino con que Lemebel contesta los modelos *binarizados* de la revolución, emplazando el ideario del hombre nuevo y sus derivaciones locales. Con este fin, he considerado especialmente significativa la crónica que Lemebel dedica a Joan Manuel Serrat. Al tiempo de investirlo como “machito de izquierda”, Lemebel devela discursividades implícitas que, a través de sus cadencias, parecen contribuir a la sedimentación de un imaginario *heterodesignante*. Como contrapunto, las figuraciones de Penélope, Lucía o la mujer cuyo nombre sabe a yerba, son estratégicamente (re)creadas a través de la crónica lemebeliana, desde una red de superposiciones estéticas. Superposiciones que apuntan a desequilibrar el modelo identitario del hombre nuevo, horadando los límites categoriales entre lo duro y lo blandengue, lo inmanente y lo trascendente, la patria o la muerte.

Palabras clave: crónicas, devenir mujer, Pedro Lemebel, Joan Manuel Serrat, hombre nuevo

Abstract

From a critical gender perspective, this article proposes a reflection on the figurations of the feminine with which Lemebel answers the binarized models of the revolution, placing the ideology of the new man and its local derivations. To this end, I have considered especially significant the chronicle that Lemebel dedicates to Joan Manuel Serrat. While

investing him as a 'leftist macho', Lemebel unveils implicit discursivities that, through their cadences, seem to contribute to the sedimentation of a *heterodesigning* imaginary. As a counterpoint, the figurations of Penelope, Lucía, or the woman whose name tastes like weed, are strategically re-created through the Lemebelian chronicle, from a network of aesthetic superimpositions. Superimpositions that aim to unbalance the identity model of the new man, piercing the categorical limits between the hard and the soft, the immanent and the transcendent, the homeland or death.

Keywords: Chronicles, Becoming Woman, Pedro Lemebel, Joan Manuel Serrat, New Man

El zapato es otro de los preciados tesoros del guerrillero. Quien tiene un par de ellos asegura una existencia feliz dentro del ámbito de las necesidades imperantes.

Ernesto Guevara, *Ernesto Che Guevara: Escritos y discursos*.

El artículo que presento en las páginas que siguen surge en el marco de una investigación mayor en torno al devenir mujer en la obra de Pedro Lemebel. Concepto que, a modo de percepto, parece seguir la deriva deseante de las teorizaciones de Deleuze y Guattari, pero “desangrándolas hacia otros territorios” (Lemebel, “Entrevista” 75). Refiriéndose a este devenir, Lemebel señala:

Hay una cosa que tiene que ver con lo que sostiene Gilles Deleuze, que todo devenir minoritario pasa por un devenir mujer, evidentemente, pasa por ahí, se complicita en esa matriz [...] Y más allá de eso, esto puede sonar como eslogan, y es que todo lo que yo he aprendido lo he aprendido de ese lugar –la mujer– en términos de confrontación a lo dominante, a lo fálico. Y de alguna manera eso ha sido mi vida, una oblicuidad a lo dominante. (76)

Mi propósito es explorar esta *oblicuidad* a través de las líneas de fuga que Lemebel instala desde y hacia ese lugar: “la mujer”. Otridad desafiante que parece

(re)crearse a través de una profusión de alianzas que Lemebel ya anuncia en su intervención frente a Félix Guattari en los años 90, cuando declara lo siguiente: “Devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y aprendo la lengua patriarcal para maldecirla” (“Loco afán” 163).

Es importante señalar que, en cuanto matriz de complicidad, la noción de devenir mujer no sólo está presente en lo que podría interpretarse como un guiño teórico dentro de la obra lemebeliana, sino también en diversas prácticas situadas –visuales, orales, escriturales– que de alguna manera desbordan el origen más teórico del concepto. Su matriz cómplice se vuelve especialmente compleja en los ultrajes que Lemebel declama y que despliegan una multiplicidad de figuraciones de lo femenino, que no dejan de proyectar “diferencias dentro de las diferencias” (Braidotti, *Sujetos*). Lejos de ser un significante vacío, el enrevesado concepto *mujer* se va nutriendo de estas (in)corporaciones que simultáneamente invocan y provocan una diversidad de tránsitos *feminizantes*.

Teniendo en cuenta esta diversidad, he considerado la noción de figuraciones de lo femenino como uno de los ejes teóricos principales para el abordaje del devenir lemebeliano. Noción que surge a partir de la propuesta filosófica de Rosi Braidotti y su interpretación feminista de la obra de Deleuze. En este contexto, las figuraciones se despliegan como parte de un proyecto intensivo de pensamiento que “insiste en la necesidad de crear nuevas imágenes” (Braidotti, *Metamorfosis* 102), conceptualizadas como rizomas, devenires, líneas de fuga, cuerpos sin órganos, etc., y destinadas a desbordar las convenciones teoréticas. Con todo, estas mismas figuraciones –base de los descentramientos deleuzianos–, son retomadas por Braidotti para repensar posiciones *femeninas* y *feministas* que consideren las identidades y subjetividades, desde formas activas, creativas y alternativas, tendientes a desplazar el campo de visión falogocéntrico. En este sentido, las figuraciones no son modos figurativos de pensar o metáforas, sino más bien posiciones situadas, inscritas y corporeizadas. Y es, desde la apertura incardinada hacia una polifonía de *senti-pensares*, el cómo las figuraciones se encarnan materialmente y se experimentan como posiciones desafiantes, que transitan hacia “todo aquello en lo que el sistema falogocéntrico no quiere que se conviertan” (Braidotti, *Metamorfosis* 27).

Reconociendo las múltiples clasificaciones actualmente en uso para definir tránsitos identitarios que desestabilizan los lineamientos heteronormativos –*trans*, *drag*, *crossdressing*, *queer*, etc. –, he optado por las figuraciones del devenir mujer

que Lemebel despliega en su vínculo con el travestismo. Es importante subrayar que toda la obra de Lemebel está cruzada por la propuesta de un “mariconaje guerrero” (“Loco afán” 167), en cuyas bases se trasluce un vínculo conspirante entre lo femenino y lo travesti. Es este el lugar “sin límites” que incita, desde su alzamiento “otro”, lo intransable frente a la colonialidad de “los discursos importados” (166) y también respecto al discurso metropolitano de lo *gay* y sus repartos categoriales de agitación corpo-política. Desde la crítica cultural latinoamericana, Richard define el travestismo como “una figura que conjuga paradójicamente la máscara y lo femenino en una zona de ambigüedades, que lleva la marca siempre inquietante de la indefinición, del tumulto, de la incerteza sugerida por un ‘tal vez’” (191). Indefinición que se proyecta en la forma situada en que, por ejemplo, Lemebel se nombra, desmarcándose públicamente de inscripciones como salida del *closet*. La figuración de la Loca es la que encarna su devenir. Desde los márgenes locales, *la loca travesti* no sólo contesta la normatividad de sexo y género, sino que incorpora diferencias de etnia, clase, lengua, desestabilizando el orden simbólico dominante. Estas inflexiones se vuelven teóricamente enrevesadas, precisamente por confundir a la cultura, por (in)definirse como *un tal vez*. Lo cual ciertamente enriquece y a la vez desafía su aproximación, al imposibilitar su delimitación en categorías fijas y universales.

De la teoría a las prácticas, la pregunta del presente estudio no pasa solamente por un devenir mujer que permita descentrar al sujeto masculino de su posición extrema de poder, sino también por las formas en que este devenir se sitúa, se inscribe y se corporeiza. En este punto, es importante relevar además que, desde la perspectiva de los devenires minoritarios propuesta por Deleuze y Guattari, tampoco el hombre es sólo el hombre. Se trata más bien de un sujeto particular con pretensiones de universalidad, dotado de un rostro y de una serie de atributos culturalmente sedimentados –adulto, racional, heterosexual, metropolitano, etc.– que lo hacen funcionar como signatario de una historia dominante: “El rostro no es universal. Ni siquiera es el del hombre blanco. El rostro es el propio Hombre blanco, con sus anchas mejillas blancas y el agujero negro de los ojos. El rostro es Cristo. El rostro es el Europeo tipo, ese que Ezra Pound llamaba el hombre sensual cualquiera, en resumen, el Erotómano ordinario” (Deleuze y Guattari 181).

Estas ideas son retomadas y adaptadas por autoras/es latinoamericanas/os como un lente crítico para abordar lo minoritario en sus modos *loca-lizados* de descentrar al sujeto. En este contexto Perlongher sugiere que el devenir mujer no

implica una transformación, imitación o esencialización de “la mujer”, sino una puesta en “alianza (aberrante), en contagio, en *inmisión* con el (lo) diferente” (68). Si bien esta versión del devenir adscribe a lo minoritario, es la marginalidad la que marca su condición de intensidad. Es decir que, si todos los devenires pasan por el devenir mujer –como clave de otros devenires– es porque las mujeres ocupan una posición no sólo minoritaria sino también marginalizada respecto al paradigma latinoamericano de “hombre mayoritario: machista, blanco, adulto, heterosexual, cuerdo, padre de familia, habitante de las ciudades” (Perlongher 68). Y son precisamente estos matices culturales de sedimentación los que vuelven especialmente desafiante la matriz de ultraje lemebeliana. Los tacones por el verde olivo, la nostalgia frente al olvido, el brillo contra el mandato de austeridad de los cuerpos, son parte de una propuesta creativa que, desde los márgenes, parece instalar lumínicas líneas de fuga en el centro de la trinchera patriarcal. Siguiendo esta premisa, la hipótesis que sustenta mi investigación es que el uso recurrente de algunas figuraciones de lo femenino, en la obra lemebeliana, opera como práctica de subversión en niveles situados y corporeizados que no sólo tensionan las categorías dictatoriales y postdictatoriales del mercado y del Estado, sino que también introducen formas inusitadas de subversión que interrogan y a la vez confrontan al imaginario revolucionario local.

A modo de contexto, es importante considerar que, en Chile, este imaginario se proyectó a través del ideario guevarista de la guerra de guerrillas, simbólicamente centrado en el nacimiento del *hombre nuevo*. Desde una perspectiva crítica de género, me interesa relevar lo que esta construcción identitaria anuncia ya a través de la extensión universalista del nombre. Porque, más allá de todo equívoco azaroso de la lengua, el hombre nuevo fue la expresión de una pragmática deliberadamente signada en masculino. Desde este sesgo masculinizado, la noción de revolución se proyectó sobre la base de un orden material y simbólicamente centrado en el alumbramiento del “elegido” y de los “hombres y solamente hombres” (Rodríguez, “Playa Girón”) que, en un sentido literal, sexual y generizado del término, podrían encarnar sus mandatos beligerantes. Señala Vidaurrázaga que “no por nada se llamó hombre y no humano [...] el hombre nuevo nunca estuvo pensado para las mujeres” (87). A lo que habría que añadir la pregunta por las exclusiones que, en un sentido más amplio, tocaron a la multiplicidad humana que, de alguna manera, adhirió a este proyecto revolucionario. Y es esta pregunta –escrita, oralizada e incluso grafitada de puño y letra por Lemebel– la que parece contener una de las claves críticas que se

reiteran de diversos modos a través de sus crónicas: “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?” (“Manifiesto” 122).

Tensando el orden del discurso, la obra de Lemebel da cuenta de especificidades locales de un hombre nuevo que no sólo se circunscribió a los discursos oficiales, sino que se proyectó a través de la literatura, el muralismo, la poesía y también la música. Ámbitos en que “el deseo de cambiar cada cuerda por un saco balas” (Rodríguez, “Santiago de Chile”) fue mucho más que el parafraseo simbólico de una experiencia militante.

Considerando lo expuesto hasta aquí, el presente artículo propone una reflexión en torno a las formas en que Lemebel contesta los modelos *binarizados* de la izquierda, emplazando el ideario del hombre nuevo y sus derivaciones locales. Con este fin, he considerado especialmente significativa la crónica dedicada al cantautor catalán Joan Manuel Serrat. Elección que no solamente pasa por la forma en que Lemebel lo inviste como “machito de izquierda”. A través de sus letras y sus cadencias es posible entrever discursividades que, aun siendo “ingrávidas y gentiles” (Serrat, “Cantares”), contribuyeron a sedimentar el imaginario *heterodesignante* de la revolución. En este sentido, las figuraciones encarnadas en Penélope, Lucía o la mujer cuyo nombre sabe a yerba, parecen ser estratégicamente infiltradas en la interpretación de Lemebel, desde una red de superposiciones estéticas que apuntan a desequilibrar el modelo identitario del hombre nuevo, fisurando los límites categoriales entre lo masculino y lo femenino, la inmanencia y la trascendencia, la patria o la muerte.

Los archivos y repertorios que componen el corpus de este estudio se basan en la crónica “El beso a Joan Manuel (o tu boca me sabe a yerba)”, publicada originalmente en 1996, en el libro *Loco afán: Crónicas de sidario*. El análisis se extenderá a los registros orales y visuales relativos a esta crónica, atendiendo al paisaje sonoro de sus declamaciones, especialmente consignadas en el vídeo-*performance*: “El beso de Lemebel a Joan Manuel Serrat”.

A fin de articular la reflexión, así como la exploración de las fuentes escogidas para este estudio, el diseño metodológico se centra en el análisis del discurso desde una perspectiva crítica de género. Como categoría de análisis el género posibilita “el desmontaje y la confrontación de categorías fijas y esencialistas, ancladas en las construcciones culturales” (Grau 37). Si bien, desde el punto de vista de las teorías de género, las figuraciones remiten principalmente al deseo y sus corporeizaciones, no es excluyente respecto a los formatos en que estos se pliegan, repliegan o despliegan dentro de la escena cultural. Esto

posibilita que una fotografía o un texto, un acto de habla o una cadencia, sean esferas posibles de análisis.

Volver a la memoria de las cadencias corporeizadas, usando las crónicas, permite entrever ese *lugar sin límites* que Lemebel pulsa a través de su devenir. Su osadía “afeminada” se implica y se complica en los extremos que conjura y a la vez desmonta. Los principios –físicos y metafísicos– que va interpelando a través de sus intervenciones, tensionan los abismos infranqueables entre ser, parecer y llegar a ser “mujer”. Así, las fronteras de su relegación –del partido o de “la boca histórica que cantó por la revolución” (Lemebel, “El beso a Joan Manuel” 171)– se vuelven porosas, se debilitan y pueden incluso llegar a borrarse.

Entre el andén y algún tren de ninguna parte: notas lemebelianas al cancionero de Serrat

Sal de Ítaca Penélope, el mar también es tuyo.
Manifiesto GAM

Uno de los ejemplos que mejor ilustra las prácticas con que Lemebel desestabiliza la figuración del hombre nuevo está consignado en la mencionada crónica “El beso a Joan Manuel (o tu boca me sabe a yerba)” y basada en los hechos ocurridos durante la visita del cantautor a la Universidad ARCIS, en 1994. El registro de este acontecimiento se conserva en un archivo audiovisual que en su primera parte contiene la secuencia del diálogo sostenido entre Serrat y Víctor Hugo Robles, quien lanza al trovador la pregunta punzante en torno a la exclusión de la homosexualidad en sus canciones. La respuesta de Serrat devela el tono de su emplazamiento:

Pues no lo sé, no me lo he planteado nunca. Probablemente yo lo primero que quisiera decir es que no me he referido en ningún sentido y que siempre que me he manifestado al respecto, me he manifestado con el respeto debido a que cada uno con su cuerpo ha de hacer lo más de acorde con sus sentimientos y... no me he manifestado, no, ni he escrito ninguna canción referente, seguramente pues por la sencilla razón de que yo no soy homosexual. Y ha sido un tema en el que no, no me he sentido, no me he sentido de alguna manera con una necesidad de expresarme, lo tendré en cuenta. De alguna manera lo tendré en cuenta. Pero tenga usted en cuenta

una cosa importante también, que es que mi actitud al respecto ha sido siempre muy respetuosa, la misma que exijo para mi heterosexualidad, la doy para los que lo practican, el sexo y el amor, de otra manera distinta. (“El beso de Lemebel”)

En la escena que sigue a la atrincherada réplica del cantautor es posible ver cómo Lemebel se acerca en medio del auditorio para *estamparle* el beso que luego hará circular en una de las crónicas de su *Loco afán*, en un capítulo sugestivamente titulado “Besos brujos”. Crónica que, si en principio parece reiterar las huellas del contexto en el texto, no deja de producir su desborde. Entre el repertorio y su captura audiovisual, la escritura no sólo distiende el beso y sus consecuencias sino también amplifica los goces de un roce que *en tiempo real* no dura más de un segundo. En este y otros sentidos, su *performance* escritural funciona como una exuberante “práctica del hurto” (Braidotti, *Sujetos* 79), donde lo que se roba es mucho más que la fugacidad de un beso.

Cuando se ha guardado un beso de fuego para el trovador desde hace veinte años, y se tiene la oportunidad de estamparle la boca coliza en su boca que sabe a hierba. Su boca histórica que cantó por la revolución, por los obreros, los piratas y tanto mal amor perdido. Pero nunca nos dedicó ninguna estrofa, ningún estribillo, como si los maricones no existiéramos, nos exilió del universo poético de su canto. (Lemebel, “El beso a Joan Manuel” 171)

Es en la comisura de esta boca histórica sobre la cual Lemebel se deleitará tejiendo y destejiendo cada uno de los hilos de su propia revuelta. Si en principio el texto parece alinearse a la pregunta colectiva sobre la exclusión de la homosexualidad, la estrategia de Lemebel apunta singularmente al universo poético de su canto, introduciendo una autónoma embestida al hombre nuevo. Imaginario en el cual inscribe al trovador como parte del mito de una juventud de izquierda “que cantó sus canciones acompañados por la balacera” (172). Y es desde aquí, desde donde Lemebel lo interpela, como destinatario de una exhortación que recuerda a su primer “Manifiesto”:¹

¹ “Hay tantos niños que van a nacer con una alita rota. Y yo quiero que vuelen compañero. Que su revolución les dé un pedazo de cielo rojo para que puedan volar” (“Manifiesto” 126).

Como si ninguna loca hubiera nadado en el Mediterráneo de su corazón azul. Ninguna mereció levantar el vuelo, gorriona marica en su cielo pardo. Nunca supo entonces del pájaro Lorqui-ano de Federico, destripado por las púas del franquismo. Acaso no hubo un mariposón español que pintara el aire de rojo al llegar el socialismo. (“El beso a Joan Manuel”171)

Es en este punto donde el “trapecio de su escritura” (Luongo 2016) comienza a enrevesarse en un entramado de imágenes, texturas, letras y sonidos que ponen en escena, a modo de figuraciones de lo femenino, a las mujeres más emblemáticas del cancionero de Serrat. Figuraciones que lejos de ser comparsa de una ambientación sonora, se despliegan en medio de la crónica para *complicitarse* a la intransable línea de fuga de La Loca. En este contexto, el devenir mujer parece funcionar como un recurso desestabilizante, que subrepticamente desorienta al trovador desde la producción de alianzas con las musas silenciadas e invisibilizadas dentro de sus alegorías universalizantes:²

Y yo de terciopelo negro, Penélope esperando en el andén. Con aquel beso guardado que envejeció arrugándose como mi cara y la suya. Un beso ajado en la carta ideológica que no encontró destino. Un beso pálido que sobrevivió a la dictadura y besó el NO del plebiscito. Un beso como una marca o una firma estampada imaginariamente en su canto. (172)

Con todo, el uso performativo de esta música y sus musas no parece tener como propósito acompañar la crónica al ritmo cadencioso de su romancero. Dar cuerpo y voz a estas figuraciones, mixturarlas y encarnarlas, le permite a Lemebel liberar estratégicamente a “la mujer” del lugar silenciado de una otredad exquisitamente poetizada, pero taxativamente relegada dentro del discurso revolucionario. Pero a la vez, le permite hablar por su diferencia y otras diferencias que en este caso se pliegan y despliegan desde un devenir Penélope, Lucía –y también las otras–, que irreverentemente transitan por sus labios cantores: “Por eso, cuando terminó el acto, después de cantar ‘Vuela esta canción para ti, Lucía’, yo era su Lucía de terciopelo negro, yo era ‘lo más bello que él nunca ha tenido’, tratando de

² Si bien la crónica contiene citas que refieren a diversas canciones del trovador, son, especialmente, “Lucía”, “Penélope” y “Tu nombre me sabe a yerba”, las que Lemebel (in)corpora, produciendo resonancias desde su propio cuerpo travestido.

acercarme, empujando, deslizándome entre los cuerpos apretados de los jóvenes que le pedían autógrafos” (172).

A diferencia de la embestida de Víctor Hugo Robles, a la que el trovador se permite contestar con evasivas, Lemebel lo desafía desde el mismo fondo de su discurso. El uso recursivo de los tacones, bies y terciopelos negros acentúa la expropiación subversiva de sus letras. Arrebato que termina por desequilibrar el lugar idílico, pero tácitamente confinado de sus musas. Así, las mujeres que esperan en el andén, las que ensombrecen su almohada o las de cartón piedra son devueltas desde la intensidad contestataria con que Lemebel devela el fondo patriarcal de su discurso. Lejos de restar fuerza a la pregunta por la exclusión de la homosexualidad, este despliegue de “femineidad” suma resonancias que permiten destrabar los devenires minoritarios de esa pasividad “ejemplar” que parece entrapar a las figuraciones “ingrávidas” del trovador.

Si bien la obra de Serrat circula en consonancia con una izquierda libertaria que cuestiona y se desmarca de las fronteras ideológicas del mercado romántico, no deja de pulsar componentes que resultan en una velada, pero sostenida esencialización de lo femenino. En sus letras, el hombre no es sólo el hombre, sino también el depositario de una masculinidad “trascendente” que detenta –entre otros privilegios– el poder de movilizarse. Caminante, viajero o ave de paso, su lugar se construye oposicionalmente y sin límites frente a las mujeres que esperan o tejen sueños en su mente. Lucía, por ejemplo, se prefigura como una sombra etérea, lo más bello (por no haberla poseído), amada (por haberla perdido) y especialmente memorable (por su cuello y sus senos):

Si alguna vez fui un ave de paso,
lo olvidé pa anidar en tus brazos
Si alguna vez fui bello y fui bueno
fue enredado en tu cuello y tus senos
Si alguna vez fui sabio en amores
lo aprendí de tus labios cantores.
(Serrat, “Lucía”)

La insistencia con que se levantan estos términos oposicionales da cuenta de un imaginario que se reitera en esta y otras voces *patriarcalizadas*, subsidiarias de lo que Lemebel nombra como “el macho de izquierda”. Si Lucía es la sombra que ronda la almohada del trovador, Penélope es la pobre infeliz que vive penando por

un amante. Infantilizada y sometida al poder de un hombre errante, cuyos dominios se extienden incluso a la domesticidad de su tiempo y de su espacio. Trenes, andenes y abanicos zigzagueantes son los presagios de una fidelidad que termina por detener no sólo su “reloj infantil”, sino también su “reloj biológico”, sexual, psíquico y existencial. Y aun cuando el pentagrama musical parece (con)moverse al ritmo de su (des)ventura (¿antítesis del atributo aventurero de su amante?), no deja de contener una valoración implícitamente positiva en torno a la perseverancia con que esta mujer guarda, a pesar suyo, la compostura históricamente devocional de la espera.

Pobre infeliz
se paró tu reloj infantil
una tarde plomiza de abril
cuando se fue tu amante.
Se marchitó en tu huerto
hasta la última flor
no hay un sauce en la calle Mayor
para Penélope.
(Serrat, “Penélope”)

Con todo, un análisis exhaustivo de las musas que extensionalmente se delinean en estas letras excedería los límites del presente artículo. Lo que me interesa relevar aquí es la forma en que Lemebel construye un campo de acciones estratégicamente ancladas a su propio devenir mujer, iluminando así un punto ciego en la poética revolucionaria de este canto. Letras y partes de letras van tensando el hilo del relato. En este (con)texto, la música que enmarca la escena distendida del beso incita al ejercicio de leer al ritmo de las citas al cancionero de Serrat, pero también, inevitablemente, a dejar de leer para cantar. Sin embargo, no es este el único de sus “disonantes” efectos.

A través de su exquisito ensamble, Lemebel proyecta imágenes sonoras que conectan con otros sentidos posibles. Acopladas al olfato, al tacto, al oído y la degustación, sus palabras se van (in)corporando a través de las diversas superficies epidérmicas con que se deleitan sus propios labios cantores. Los atuendos que envuelven a cada una de las figuraciones citadas no sólo le permiten situar su propio tránsito identitario, sino además deslizar a estas mujeres hacia una vida que –ficcionalmente o no–, es posible de ser “vívica en el nivel más alto de

intensidad" (Braidotti, *Sujetos* 134). En su mixtura subversiva, los zapatitos de tacón son reemplazados por los tacos agujas de charol y el vestidito de domingo es *suplantado* por el terciopelo negro que voluptuosamente imagina para su propio devenir Lucía. Así, el talle y cada detalle colonizado por este canto *agitador* es devuelto en esta *performance* femenina, feminizada y *feminizante*.

Si en principio la reiteración de estas letras parece alinearse al rol sedentario que el cantautor otorga a sus musas, el devenir desafiante de Lemebel va desmontando una a una las categorías esencialistas en que habían sido entrampadas. Así, la misma música que remarca y de cierto modo elogia la pasividad de estas mujeres, sirve para poner en escena, inflexionar, sacar de contexto y finalmente contestar subversivamente las palabras sacralizadas de sus letras militantes. De la acción a la pasión, Lemebel se empecina en nombrarlas y nombrarse en estas alianzas irreverentes que terminan por movilizar una procesión de mujeres deseantes, que irrefrenablemente van llenando "el recibidor" del trovador (Serrat, "Disculpe el Señor").

Desde aquí es posible volver al beso. Un beso que parece transitar de la línea de fuga a la primera línea de fuego. En este contexto, las mujeres citadas en la crónica son conjuradas para potenciar una intensidad ritual en que se superponen diversos detonantes lumínicos, que se van entretejiendo a los pliegues intertextuales del relato:

Logrando meterme bajo la cadena de brazos, que formaron un pasillo de seguridad para protegerlo, me lo encuentro de espaldas despidiéndose, y al darse vuelta se topa con mi cara a boca de jarro, a sólo unos centímetros. Entonces se detuvo el tiempo y un gran silencio congeló ese instante. 'Veinte años no es nada', me dijo, y mi boca se despegó de mí como un pájaro sediento que se posó en sus labios. Sólo un momento la homosexualidad lo tocó con la sed carmesí de una boca chupona. Un instante que lo llevó a su primer beso adolescente, y turbado de emoción lo sentí temblar en la tibieza de esa primera vez, cuando otra boca extraña le arrancó de cuajo su inocencia. (172-173)

Revisando en detalle la captura visual del beso, no sólo es posible apreciar un acusado contraste entre el atuendo "real" y el despliegue de entonaciones con que Lemebel lo (re)crea. En sus memoriosas con-secuencias, las palabras se van entramando y redireccionando hacia una imprevisibilidad de fluidos y

contaminaciones que confluyen en un roce que se desmarca de los usos materiales y simbólicos del beso. En una exploración de sus significaciones socioculturales llama en primer lugar la atención, la limitación afectiva con que la Real Academia Española define el beso y el acto de besar. Copio intacto el contenido de esta definición:

Del lat. *basium*, voz de or. celta.

1. m. Acción y efecto de besar.
2. m. Ademán simbólico de besar.
3. m. coloq. Golpe que se dan las cosas cuando se tropiezan unas con otras.
- 4.m. coloq. Golpe violento que mutuamente se dan dos personas en la cara o en la cabeza.

beso de Judas

1. m. beso u otra manifestación de afecto que encubre traición.

beso de paz.

1. m. beso que se da en muestra de cariño y amistad.

beso negro

1. m. jerg. Práctica de estimulación sexual que consiste en besar el ano.

beso volado

- 1.m. coloq. Ec. Beso que se da a la distancia con el gesto de los labios y un ademán de la mano.

comerse a besos a alguien

1. loc. verb. coloq. Besarle con repetición y vehemencia. (s.p.)

Buscando a su vez definiciones menos categóricas, encontré algunos estudios que recorren las improntas culturales del beso desde perspectivas históricas e historiográficas, dando cuenta de sus alcances socio-simbólicos, pero a veces también estableciendo verdaderas taxonomías del acto de besar. A modo de ejemplo, transcribo un fragmento de una investigación minuciosa que me llamó especialmente la atención y que apunta lo siguiente: “Un beso mueve 17 músculos de la lengua. Pero también mueve 9 miligramos de agua; 0,18 de sustancias orgánicas; 0,7 de materias grasas; 0,45 de sal; centenares de bacterias y millones de gérmenes” (Montandon 51).

Pero el beso de Lemebel parece desbordar estas categorías, introduciendo una multiplicidad de tocamientos que diversifican y potencian las posibilidades

impuras y contaminantes de la lengua. Besos brujos, besos de fuego, besos ajados, besos pálidos, besos como una marca o una firma estampada, son algunos de los epítetos que extensamente se imbrican a su boca chupona, boca coliza, boca como una flor extraña o un pájaro sediento que se despegas para finalmente posarse en los labios del trovador. Rastrear estas combinaciones no tiene como propósito inventariar sus posibles desbordes descoloniales. Se trata más bien de subrayar las formas subversivas de expropiar la lengua, resignificarla y a veces también maldecirla. Parte de lo que Bianchi ha identificado entre las insolencias lemebelianas de transfigurar adjetivos en sustantivos y adverbios en adjetivos, torciendo las palabras que –oral y escrituralmente– resultaron en grafías de dudosa procedencia, pero desafiantes consecuencias: “Él no tenía miedo en romper el lenguaje, en romper todo, todas las barreras, abrirlas, y mostrar otros mundos. Si quería hacer un adjetivo de un adverbio, lo hacía, ¿me entiendes? No se preocupaba tanto de la Real Academia” (Montesinos s.p.). Esta dis-locación es también parte de lo que Lemebel explícitamente anuncia en su designio de aprender la lengua patriarcal para maldecirla. Maldición que paradójicamente conlleva posibilidades de (re)creación que le permiten resignificar la boca, la voz y la palabra a partir de sus declaradas alianzas. Devenir mujer “como cualquier minoría” y *complicitarse* “en su matriz de ultraje” (Lemebel, “Loco afán” 163) implica formas imprevisibles de desconfigurar el alfabeto. El mismo alfabeto que puede prenderse con *neoprén* y fuego –como en su *performance* del Abecedario–³ o bien distenderse a través de un beso que “sin prisa, pero sin pausa” (Serrat, “Los macarras de la moral”) no deja de instalar “granadas” moledoras en medio de este canto.

Con todo, hay un punto en que parece fusionarse el beso “real” y el ficcional, y que podría esbozarse a partir de su carácter intransitivo de beso robado. Malversación que complica los límites entre la apropiación, reapropiación y expropiación de un discurso. En cada línea, Lemebel parece deleitarse en la reiteración de este hurto, volviendo a pulsar el arrebatos con que araña, enreda y finalmente confunde la boca histórica del trovador:

³ *Performance* realizada el 29 de junio del 2014 en la que Lemebel dibujó con *neoprén* un abecedario sobre la pasarela que cruza la Panamericana Sur, a la altura del Cementerio Metropolitano: “La caligrafía de las letras imitaba el trazo del silabario, y juntas diseñaban un trayecto que Lemebel, con calma, iba prendiendo con un mechero naranja mientras avanzaba por la pasarela. Cada letra quemada dejó una huella carbonizada sobre el pavimento” (Contreras 93).

‘Veinte años no es nada’, mi catalán, seguí pensando mientras salía de ese lugar empujado por los estudiantes. Sabiendo que esa era la primera y última vez que lo tuve entre mis brazos. Sabiendo que nunca más olvidará esta visita a Chile, y cada vez que cante Lucía, mi beso cantará en su boca como una flor extraña que sentirá enredarse en sus palabras. Mi beso será un recuerdo prohibido, como una luna sodomita que arañó su mar. (“El beso a Joan Manuel” 173)

Sodomizar así la lengua no parece tener como propósito degustar el toque efímero de sus labios, sino sobre todo desmontar las categorías universalistas de su canto y otros cantos. Y es ahí desde donde se diversifican sus efusiones “aberrantes”.⁴ Volviendo a Perlongher y a su énfasis en el carácter contaminante del devenir mujer, como puesta en alianza, contagio e “*inmisión* con el (lo) diferente” (68), la “inmisión” del beso a Serrat podría operar como un tránsito deseante que, en sus contagios, de cierto modo anhela un bloque de devenir. Pero este bloque no apela al imaginario esencialista de “El Beso” que las hembras de España llevan “tan dentro del alma” (Los Churumbeles).

En su versión visual el beso brujo de Lemebel incorpora las manos, que ostensiblemente intentan retener el rostro del trovador. Secuestro que en la escritura está marcado por una sonoridad que trasciende la letra para propagarse en sus resonancias epidérmicas. Así, este beso robado no sólo devela la forma en que Lemebel confronta el modelo del hombre nuevo, sino también el modo en que lo desarma, lo sodomiza y lo araña. Efectos que simbólicamente podrían abrir un pliegue intertextual que, desde Penélope a Aracne, conectan con las labores del bordado y el tejido. En un interesante estudio sobre los modos de resistencia en *Tengo miedo torero*, Silva interpreta el tejido como un gesto de alianza con “los marginados”:

La Loca deja de tejer para vivir y comienza a tejer para esperar, deja de ser la condenada Aracne para convertirse en Penélope, que teje esperando al

⁴ La multiplicidad de metáforas, sinécdoques y otras figuras con que Lemebel barroquiza el beso hace que la canción también vuele, pero por rutas imprevisibles. El nombre o el beso que sabe a yerba –irónicamente utilizado en el título de la crónica–, podría ser parte de una desviación *conspirante* que interviene el canto con sabores y saberes poblacionales (de una mano, o de un paraguas). Lo cual podría ser extensible a la “sombra” que se acuesta entre la almohada y la soledad del trovador. Considerando que las crónicas en que se inserta el beso a Joan Manuel son crónicas de sidario, donde la sombra es la figura coloquialmente utilizada para referenciar el sida.

hombre que ama, que teje y desteje en una rebeldía silenciosa. La Loca, criatura de la noche y del camino, se convierte en una mujer hogareña que pasa el día “pensándolo, imaginándolo tan suyo, que la calle había perdido atractivo para su loca patinadora y transeúnte. El amor la había transformado en una Penélope doméstica. (43)

La Loca del Frente utiliza el lenguaje del tejido para su placer y para construirse, para crear la ilusión de otro cuerpo que se muestra subversivo ante los modelos sexuales impuestos por la tradición. Se concluye, entonces, que el mundo de la protagonista es una existencia configurada por la saturación del lenguaje, en la que la desnaturalización de la palabra –en los bordados de la Loca– es un gesto de resistencia y de alianza con los marginados: tejedoras y homosexuales. (46)

Tal vez, a la relación entre el tejido y las palabras establecida por Silva, habría que agregar una dimensión contaminante. El bordado cantante de la Loca del frente no deja de contestar el universo revolucionario de Carlos, y por extensión, su ideal marxista del hombre nuevo. Confrontar los modelos de la izquierda combatiente, no parece tener como propósito banalizar su propio compromiso. Desde su “mundo raro” la Loca también despliega un abanico detonante de hilos, sonidos y sabores. Las armas pueden (di)simularse entre los pliegues bordados de encajes que esconden la carga explosiva, en el mantel que se resiste a entregar a la esposa de un genocida o en las canciones con las cuales la Loca afecta de un modo intenso el corazón amotinado del guerrillero.

La loca sólo degusta y luego trina su catadura lírica por el micrófono carnal que expande su radiofónica libación. Es como cantar, concluyó, interpretarle a Carlos un himno de amor directo al corazón. (Lemebel, *Tengo miedo torero* 108)

En la crónica abordada, el beso con que Lemebel araña al cantautor tampoco parece que se pueda adscribir al lugar estoico de la resistencia, sino a la libación radiofónica de una irreverencia con que produce las alianzas intransables de su propio e irreductible devenir. Entre todas las materialidades que atavían este devenir, parece haber un lugar especial para los zapatitos de tacón. Preferencia que está lejos de ser una reincidencia subsidiaria a la fantasmagoría fálica del

hombre nuevo, pero que sí podría ser parte de un subtexto paródico. Dice el Che Guevara: “Hay lugares donde no conviene quitarse los zapatos ante la posibilidad de un ataque sorpresivo del enemigo. El zapato es otro de los preciados tesoros del guerrillero. Quien tiene un par de ellos asegura una existencia feliz dentro del ámbito de las necesidades imperantes” (80-81).

En términos de devenir, también podría tratarse de lo que Guattari apunta al intentar graficar los efectos prácticos del concepto que, teóricamente, cruza sus devenires minoritarios: “Lo que quiero con mi devenir-mujer puede ser una manera de golpear los tacones de mi zapato en el piso, una manera de captar la intensidad de una relación de órganos (en el sentido más indefinible de ‘órgano’), una manera de territorializar algo” (Guattari y Rolnik 101). En este sentido, los labios que besan se conectan a los tacos agujas con que Lemebel golpea pulsionalmente el piso del trovador. Si a la revolución hay que ir “bien vestida” (Perlongher), los tacones aportan la imprescindible bomba con que se territorializa su desafiante estrategia. En sus prácticas –orales, visuales y escriturales– los tacones son la fuerza incendiaria que horada e interrumpe toda permanencia estacionaria en el andén. También el de las trampas históricas de esperar por un “tren de ninguna parte” (Lemebel, “Manifiesto” 122).

En la encarnación desafiante de Lemebel, las mujeres “del trovador” no sólo salen del andén sino también de la Ítaca en que veladamente se funda su legendaria condición de espera. Son estos tráficos los que constituyen el paisaje sonoro de su crónica. Entre tejer y destejer se va trazando un hilo disonante que no da lugar a ninguna clase de postergación simbólica. A diferencia de las estrategias de resistencia observadas por Silva, esta crónica devela texturas que desenrollan otros artificios posibles respecto a las retóricas dominantes. Tretas de un devenir mujer en que el punto cruz puede entretejerse al punto de fuga, con que Penélope podría desafiar las encrucijadas estacionarias de la revolución.

Si bien la poética de la boca podría ser también parte de una (homo)erótica disidente, Lemebel no deja de perder el pie en el guiño insistente a las figuraciones de lo femenino que se juegan dentro de su beso. La liberación que promueve está en el desquite *feminizante* con que contamina la boca del trovador. “Invertir” así el orden “natural” de las cosas no tiene como propósito travestir a “la musa”, sino más bien reclutar un deseo que *complicitariamente* imagina para estas otredades. Mientras “uno tras otro” ve pasar a los hombres nuevos de la revolución, la Loca teje alianzas con el desquicio velado de Penélope, pero también con los zapatitos de tacón que le permiten delinear embestidas imprevisibles ante la vieja guardia.

En un sentido deleuziano (también spinoziano), desacralizar a los íconos de la revolución podría leerse como una forma de privilegiar la inmanencia por sobre la trascendencia. Donde arder parece siempre ser preferible a durar (Barthes 31). Si el devenir mujer se relaciona con la intensidad, esta crónica devela magistralmente las formas en que podría operar un proceso intenso del deseo. Más allá del “sexo verdadero” (Foucault 11), los átomos *feminizantes* de Lemebel se *complicitan* en una matriz de ultraje que devasta la historia y el mito. Donde cada partícula de feminidad produce urdimbres para salir de Ítaca. Porque, al fin y al cabo, como anuncia el epígrafe, el mar también es suyo.

Conclusión

En una entrevista de 1997, respondiendo a la pregunta por la influencia de Gilles Deleuze en su obra, Lemebel declaraba lo siguiente:

Tal vez pudiera ser que la crónica del patinaje sea su propia huella, su memoria escritural alterada por la ficción. Quizás como la sombra de un taco alto expuesto de una flama zigzagueante. No sé. En mis crónicas la recompensa de ese derivar tal vez sea el regocijo del ojo en la lentejuela travesti que consumió su brillo por una succión remunerada. Tal vez mi crónica es el excedente de ese recorrido, los desperdicios iletrados de su teoría. (“El desliz” 157)

Sin embargo, en cada una de sus *zigzagueantes* sombras, Lemebel parece iluminar un punto ciego del devenir. No solamente por los *brillos* que va pegando sobre sus líneas de fuga, sino también por las posibilidades *iletradas* que despliega. Posibilidades que también pasan a través de una sostenida embestida al hombre nuevo y sus derivaciones locales. Es importante relevar que, desde la lectura del “Manifiesto” a las huellas de *neoprén* y fuego con que Lemebel marca su paso por la pasarela sur de Santiago –sin soltar los tacones–, su obra fue una forma arriesgada de mixturar textos, texturas y cadencias descartadas “del partido” por su potencial *feminizante*. Pero al tiempo de “desentonar” la estrella solitaria de su bandera, Lemebel puso en escena otras formas posibles de subversión y resistencia. Formas que, en el tiempo, llevarían su nombre desde la línea de fuga a la primera línea de fuego.

A través de la “trama textil del texto” (Derrida y Cixous 37) abordado en este artículo, ha sido posible entrever que su devenir mujer es mucho más que un

“tránsito dentro de una serie” (Braidotti, *Metamorfosis* 142). Por una parte, porque tocar al trovador, besarlo y enrostrarlo implica pulsar el sacralizado paisaje sonoro de los “machitos de izquierda”. Paisaje que, siendo revolucionario en variados sentidos, no lo es en las inscripciones genéricas y sexuales que produce y reproduce. Por otra parte, lo que parece estar en juego en la crítica lemebeliana no es sólo el (de)lineamiento de los roles y estereotipos en que culturalmente se pactan las divisiones “esenciales” entre hombre/mujer, masculino y femenino, sino también sus modos de relacionarse, de habitar “amorosamente” la trinchera. De alguna manera, lo que Lemebel pone en crisis parece ser parte de toda una pedagogía de sexo y género⁵ por la que el amor “pasa y queda”, y a través de la cual se materializan una serie de dispositivos de disciplinamiento. Dentro de los puntos que Lemebel descubre, hay varios pasajes –en esta y otras crónicas–, que tensionan los amores de barricadas. Su “ojo de loca” invita a revisar esa educación sentimental revolucionaria que, anclada a una lógica oposicional, no sólo contribuyó a *generizar* los cuerpos, sino también a educar sus deseos. Deseos permeados por un discurso libertario, pero también transidos por un “deber ser” y devenir compañera.

Braidotti señalaba que algunos de los viajes más profundos pueden ocurrir sin que una se aparte físicamente de su entorno (*Sujetos* 31), y es precisamente este tipo de travesía la que Lemebel parece incitar a través de las figuraciones de lo femenino que conjura en sus alianzas. Desde Penélope a la Loca del Frente, estas figuraciones cruzan fronteras, toman trenes, barcos, en fin, andan “ciudades y charcos” (Parra). En estos tránsitos nómades, el deseo parece ser la fuerza de cada acción. Al cuerpo que viaja se adhiere un impulso, y en este caso un pulso *feminizante*, que hace posible que Lucía regrese envuelta en el terciopelo negro con que Lemebel la hace brillar subversivamente en medio de su propio e intransable cuerpo travestido.

Obras citadas

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores, 1996.

⁵ Esta idea se inspira en el trabajo de tesis doctoral *Miradas femeninas, imágenes masculinas: representaciones de la masculinidad en las revistas Margarita, Ecran y Eva (Chile, 1930-1949)* (Robles).

- “Beso”. *Diccionario de la lengua española*, 2022, <https://dle.rae.es/beso#otras>.
- “El beso de Lemebel a Joan Manuel Serrat”. *YouTube*, subido por Memoria LGBTIQ de Chile, 17 ago. 2019, www.youtube.com/watch?v=PQSHeqCv9-8.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, 2005.
- - -. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós, 2000.
- Contreras, María José. “El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro Lemebel: Desnudo bajando la escalera y Abecedario”. *Estudios Avanzados*, no. 25, 2016, pp. 92-110.
- Los Churumbeles. “El beso”. *Los Churumbeles de España*. RCA Víctor, 1952.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 2002.
- Derrida, Jacques, y Hélène Cixous. *Velos*. Siglo XXI Editores, 2001.
- Foucault, Michel. *Herculine Barbin llamada Alexina B.* TALASA Ediciones, 2007.
- Grau, Olga. *Discurso, género y poder*. LOM, 1997.
- Guattari, Félix, y Suely Rolnik. *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños, 2006.
- Guevara, Ernesto. *Ernesto Che Guevara: Escritos y discursos*. Editorial de Ciencias Sociales del Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Lemebel, Pedro. “El beso a Joan Manuel (o tu boca me sabe a yerba)”. *Loco afán: Crónicas de sidario*, pp. 171-173.
- - -. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel”. Entrevista por Fernando Blanco y Juan Gelpí, *Reinas de otro cielo: Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, editado por Fernando Blanco, LOM, 2004, pp. 151-159.
- - -. “Entrevista a Pedro Lemebel: El cronista de los márgenes”. Entrevista por Andrea Jeftanovic, *Lucero*, no. 11, 2000, pp. 74-78.
- - -. *Loco afán: Crónicas de sidario*. Seix Barral, 2017.
- - -. “Loco afán”. *Loco afán: Crónicas de sidario*, pp. 163-168.

- - -. "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)". *Loco afán: Crónicas de sidario*, pp. 121-126.
- - -. *Tengo miedo torero*. Seix Barral, 2004.
- Luongo, Gilda. "Pedro Lemebel: Trapecio de una escritura". *Nomadías*, no. 21, 2016, pp.191-234.
- "Manifiesto GAM". *GAM, Centro de las artes, la cultura y las personas*, sep. 2019, <https://gam.cl/exposiciones/manifiestogam/>.
- Montandon, Alain. *El beso: ¿Qué se esconde tras este gesto cotidiano?* Siruela, 2007.
- Montesinos, Elisa. "El café con Soledad Bianchi: Lemebel, el Mapocho y los cronistas de Indias". *El Desconcierto*, 6 ene. 2019, www.eldesconcierto.cl/tendencias/2019/01/06/el-cafe-con-soledad-bianchi-lemebel-el-mapocho-y-los-cronistas-de-indias.html.
- Parra, Violeta. "Gracias a la vida". *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, RCA Víctor, 1966.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Colihue, 1996.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Cuarto Propio, 1998.
- Robles, Andrea. *Miradas femeninas, imágenes masculinas: representaciones de la masculinidad en las revistas Margarita, Ecran y Eva (Chile, 1930-1949)*. 2020. Universidad de Valparaíso, tesis doctoral.
- Rodríguez, Silvio. "Playa Girón". *Días y flores*, EGREM / Ojalá / Fonomusic, 1975.
- - -. "Santiago de Chile". *Silvio Rodríguez en Chile*, EGREM / Fonomusic, 1990.
- Serrat, Joan Manuel. "Cantares". *Dedicado a Antonio Machado*, Zafiro / Novola, 1969.
- - -. "De cartón piedra". *Mi niñez*, Zafiro / Novola, 1970.
- - -. "Disculpe el señor". *Utopía*, Ariola, 1992.
- - -. "Lucía". *Mediterráneo*, Zafiro / Novola, 1971.
- - -. "Los macarras de la moral". *Sombras de la China*, BMG, 1998.
- - -. "Penélope". *Penélope*, Zafiro / Novola, 1969.

- - -. "Tu nombre me sabe a yerba". *La Paloma*, Zafiro / Novola, 1968.

Silva, Carla. "El hilo de Penélope: tejer imaginarios femeninos o el tejido como resistencia en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". *Nomadías*, no. 24, 2018, pp. 33-47.

Vidaurrázaga, Tamara. "¿El Hombre nuevo?: Moral revolucionaria guevarista y militancia femenina: El caso del MIR". *Nomadías*, no. 15, 2012, pp. 69-89.