

**La revolución de las locas: de la crítica social
a la constitución poética en el *Manifiesto*,
de Pedro Lemebel**

*The Loca's Revolution: From Social Criticism to Poetic
Constitution in Pedro Lemebel's Manifiesto*

FÉLIX JOAQUÍN GALVÁN-DÍAZ

Harvard University
Cambridge, Estados Unidos
fgalvandiaz@fas.harvard.edu
<https://orcid.org/0000-0002-7188-2229>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.2>

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En septiembre de 1986 se presentó el poema *Manifiesto*, de Pedro Lemebel, durante un acto del Partido Comunista en la Estación Mapocho de Santiago. La crítica señala que el texto cuestionaba los valores neoliberales que marginaban a las sexualidades disidentes y sus prolongaciones en la izquierda. Sin embargo, en este artículo, mediante análisis textual y considerando el contexto de producción, propongo, por un lado, que confrontaba los preceptos marxistas sobre la homosexualidad con el fin de eludir la segregación de los disidentes sexuales en Chile en caso de lograrse la revolución comunista —como ocurría en Cuba—; por otro, que la actitud ético-política de la composición se traduce en una poética que imbrica cuerpo, género, sexualidad y compromiso social.

PALABRAS CLAVE: homosexualidad, Latinoamérica, Literatura, sociedad, Pedro Lemebel, Chile, marxismo.

ABSTRACT

In September 1986, *Manifiesto*, a poem by Pedro Lemebel, was presented during a Communist Party event at Estación Mapocho in Santiago. Critics claim that the text questioned the neoliberal values that marginalized dissident sexualities and their prolongation in the political left. However, in this article, through textual analysis and considering the context of production, I propose, on the one hand, that it challenged the Marxist precepts on homosexuality to avoid the segregation of sexual dissidents in case of achieving the communist revolution in Chile —as it happened in Cuba—; on the other hand, that the ethical-political attitude of the composition reveals a poetic that imbricates body, gender, sexuality, and social commitment.

KEYWORDS: homosexuality, Latin America, Literature, society, Pedro Lemebel, Chile, Marxism.

UN 21 DE noviembre de 2006, Pedro Lemebel (Santiago, 1952-2015) ingresó a una sala de Casa de las Américas ataviado con un vestido negro y tacones, y proclamaba: “No soy Pasolini pidiendo explicaciones” (Lemebel 2019, v. 1). Así, como lo relata Jorge Fornet (2017), se iniciaba la Semana del Autor dedicada al chileno (68). No resulta sorprendente que su primera aparición en el evento fuera una performance, pues se trataba de su recurso predilecto para asaltar la escena pública. Con ella, pugró por la revalorización de la figura de la “loca”, voz con la que se refería al travesti, al sacarla del territorio de sátira y burlas en el que fue colocada para brindarle un lugar de enunciación empoderado (Romero 2020, 190); convirtió al travesti en “un icono de resistencia frente a la inconformidad del consenso político chileno” (Garabano 2003, 48), ya que encarnaba la potencia para subvertir normas racistas, misóginas, homofóbicas y globalizantes asociadas al neoliberalismo de Chile.

Sin embargo, sí asombra que decidiera utilizar su único poema en el acto. Si bien, como reconoce Bolaño (2005), “Lemebel no necesita escribir poesía para ser el mejor poeta de mi generación” (65), quizá el *Manifiesto* (*Hablo por mi diferencia*), en el contexto cubano, equivalga a un acto subversivo, ingenioso y de una fuerza inconmensurable.¹ Aunque, como afirma Alderete (2013), la historia ha guardado silencio sistemático sobre la represión de la homosexualidad en los primeros años tras el triunfo de la Revolución cubana (2-3), el fenómeno —del que seguramente tuvo noticias Lemebel, basta recordar sus versos “¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos/con destino a un sidario cubano” (Lemebel 2019, vv. 29-30)— tiene vestigios en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, espacios destinados a “reformular” a los disidentes sexuales con el fin de convertirlos en hombres ideales para la nueva Cuba. Como muestran Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, en su documental *Conducta impropia* (1984), la nación revolucionaria de Guevara y Castro se encargó de la persecución, reclusión y reeducación de homosexuales. De esta suerte, inaugurar un homenaje con palabras que rememoran una tragedia negada, con un texto crítico de la actitud revolucionaria hacia las sexualidades disidentes, se traduce en un gesto brutal.

En este sentido, vale la pena recordar que el chileno mantuvo una actitud reflexiva que alcanzó tanto a las derechas como a las izquierdas: juzgó a las dictaduras y a los gobiernos de la transición por asumir políticas neoliberales a la par que se desbocó contra la deshonestidad y la tergiversación de la ideología de la igualdad pregonada desde el marxismo (Gac-Artigas 2016, 1 y 5-6). Esto, sumado a su invasión de la esfera social —rastreada en su vínculo con el colectivo Yeguas del Apocalipsis— (Freire Smith 2016, 141 y ss.), lo convierte en un intelectual público que interviene de diversas maneras en el espacio común: performances, secciones en programas de radio, apariciones en la televisión (Garabano 2003, 47). Dentro de estas tensiones, hay que ubicar el *Manifiesto*, un poema de ciento cuarenta y cinco versos, que combina arte mayor y arte menor sin, en apariencia, guardar ningún principio organizativo. En él, Pedro Lemebel

1. El *Manifiesto* se presentó, por primera vez, en septiembre de 1986, durante un acto del Partido Comunista Chileno en la Estación Mapocho de Santiago. Se trató de un performance en que la poeta María Eugenia Meza leyó en voz alta el texto de Pedro Lemebel mientras se proyectaban fotografías del escritor con vestido, maquillaje y la hoz socialista dibujada en la mejilla.

dota a un yo poético disidente de la facultad para hablar de sí, de su sexualidad en el marco de la heteronorma izquierdista como una forma para reconocerse y obtener un papel visible en la revolución.

Se ha dicho también que Lemebel intentó alejarse de las dinámicas editoriales del capitalismo: nunca supeditó su actividad creativa ni sus principios artísticos a exigencias críticas, editoriales ni políticas (Gac-Artigas 2016, 3). Aunque la escritura del chileno inició en la década de 1980, no publicó en formato libro hasta 1995, año en que apareció *La esquina de mi corazón: crónica urbana* (Editorial Cuarto Propio); antes de ello, sus obras se presentaron en medios periódicos e incluso en programas radiofónicos (García-Corales 2005, 26).² La figura del chileno tiene dos momentos: el primer Lemebel, “[d]esde un punto de vista bourdiano [...], quien carece entonces de cualquier capital en el campo literario chileno, solo puede reclamarlo desde la ruptura, con frecuencia radical, con los lenguajes y convenciones en la escritura nacional” (Poblete 2009, 290); mientras que el segundo “en cambio, habla desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional” (290).

El *Manifiesto*, impreso por primera vez en *Loco afán. Crónicas de sidario* (LOM Ediciones, 1995), correspondería al primer Lemebel, al reaccionario. En el poema habla desde el margen contra aquellos discursos que caracterizan al homosexual como una afrenta a los proyectos políticos que intentaban organizar a los Estados-nación con la familia heterosexual como eje de los sistemas sociales y de producción; asimismo, estos estigmatizaron las sexualidades disidentes según conceptos científico-médicos de la época y entramados teológico-religiosos (Guerra Cunningham 2000, 77-8). Así, la ciudadanía se perfila como “una categoría política excluyente, cuyos ejes de demarcación son: el género, el sexo, la sexualidad, la etnia, la clase social o la nacionalidad, que conforman la identidad subjetiva” (Marconi 2012, 3), incluso en el gobierno socialista encabezado por Salvador Allende, pues “[i]n spite of the revolutionary spirit of the times, those years were not a period that would have allowed for a politically or-

2. Aunque con anterioridad publicó, como Pedro Morondes —aún con su apellido paterno—, el volumen de relatos *Intocables* (Pía Barros, 1986). La crítica coincide en que el momento coyuntural del chileno concuerda con dos eventos: por un lado, el *Manifiesto*, texto que marcará su ejercicio como cronista y artista de performance; por otro, la adopción del apellido materno, Lemebel, como rasgo de afiliación con lo femenino y como gesto a la reivindicación de lo marginal.

ganized gay movement” (Robles 1998, 36). Luego, las disidencias sexuales carecen de un espacio expresivo u organizativo, pues la heteronorma domina el entramado colectivo sea cual sea la inclinación política.

El *Manifiesto*, antecedente e ideario de las crónicas urbanas del chileno (Plaza Atenas 1999, 125),³ se ha descrito como un poema que parte de lo cotidiano, material con el que logra poetizar exitosamente; una composición que se vale de palabras comunes y situaciones diarias para crear un texto expresivo de gran fuerza poética (Rioseco 1999, 25). De igual manera, se afirma que “Lemebel, sin caer en el discurso gay, dispara sus misiles desde la diferencia y su derecho a serlo” (25). Este juicio me parece de un atrevimiento inaudito: ¿qué mejor forma de “caer en el discurso gay” que defender el lugar de la homosexualidad dentro del proyecto político-social del comunismo?⁴ Esta postura muestra que aún existen aproximaciones que intentan arrebatar el componente sexual-genérico —e incluso corporal— a la escritura de Lemebel, cuando esta imbrica, de manera exitosa, la sexualidad y la actividad política: sus textos parten del espacio íntimo para volverse lugares públicos donde se hallan oposiciones a prejuicios de la época, se perfilan como un arte de/en resistencia (Bianchi 2015, 331, 333).

-
3. Sobre este tema, se recomienda el artículo “Chile, una loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel”, donde Ángeles Mateo del Pino hace una revisión temática de las narraciones del chileno según el ideario exhibido en el *Manifiesto*. La autora considera que el *Manifiesto* se trata del punto central de su poética, pues adelanta las temáticas que ocuparán a sus crónicas y la manera en que serán abordadas.
 4. Me parece que este tipo de crítica —dedicada a negar que la sexualidad de los autores incide en las dinámicas de composición y producción literarias— se encuentra profundamente enraizada en los estudios literarios hispánicos en general. En el caso de Lemebel, las reflexiones resultan más abiertas a los estudios *queer*, como lo atestiguan los múltiples acercamientos a sus crónicas. Sin embargo, para otros autores como Federico García Lorca, por ejemplo, resulta dañina, pues impide apreciar matices ocultos como el siguiente: “Con el aire se batían/las espadas de los lirios” (García Lorca 2009, vv. 46-7); el par de versos alude a formas fálicas que se “frotan” en paralelo a la realización del acto sexual entre el gitano y la infiel, motivadas por el aire —elemento que potencia la fecundidad y la lívido, según la tradición. Considero que hay una traslación en el encuentro: mientras un hombre mantiene una relación con una mujer, el ambiente imita una entre varones, que permanece oculta. Este matiz, ligado al homoerotismo, que modifica sustancialmente la lectura de *La casada infiel* (Juan Régulo Pérez, 1928), sería imposible de percibir si se ignora la sexualidad del granadino al momento de emprender un ejercicio exegético.

Cierta vertiente de estudios insiste en que el reproche del *Manifiesto* apunta contra la derecha, contra la dictadura, pues piensa que la heteronorma y los varones blancos en la cúpula del Partido Comunista son una prolongación de los valores idealizados por la dictadura (Freire Smith 2016, 139). Este tipo de crítica, que afirma que el cuestionamiento se dirige hacia las normas genérico-sexuales impuestas por la autoridad militar, ignora sistemáticamente que la Revolución Cubana y los discursos comunistas consideraban a la homosexualidad un producto de la decadencia capitalista por lo que atentaba contra la masculinidad “revolucionaria” (Alderete 2013). Por ello, en este artículo, mediante análisis textual y con énfasis en la importancia del contexto de producción, pretendo mostrar que el *Manifiesto* cuestiona los postulados de la izquierda, pues en ellos radicaba la promesa de futuro de Pedro Lemebel, con el fin de abrir el panorama a las generaciones por venir. Supongo que la composición se dirige más a dinamitar los constructos ideológicos de la propuesta marxista —cuyo faro se encontraba en Cuba— que a atacar a la dictadura. Asimismo, creo que el poema, al coincidir en él una postura ético-política y una realización estética, muestra elementos de una poética peculiar la cual, intuyo, se halla atravesada por el cuerpo, el género, la sexualidad y el compromiso social.

CAMINAR EN PRADERAS INHÓSPITAS: LOS INELUDIBLES PECADOS DEL SOCIALISMO

Pedro Lemebel escribe el *Manifiesto* como “militante del Partido Comunista (PC) en el que ha experimentado en reiteradas ocasiones discriminación a causa de sus modales y de su preferencia sexual” (Freire Smith 2016, 139). Él relata: “Y a mediados de los 80 se me ocurrió hacer un manifiesto donde yo le reclamaba a la izquierda por qué no asumían a los homosexuales si éramos tan pobres y tan luchadores y tan amigos de la *revolution*. Entonces, en 1986 escribí ese manifiesto que se llamaba ‘Hablo por mi diferencia’” (García-Corales 2005, 28). El poema, entonces, surge en la tensión de crear un lugar de dicción que permitiera al homosexual hablar frente a aquellos que se identificaban como sus pares, pero que se negaban a admitir su aspecto sexual y corporal, y constituye una “crítica à incapacidade do discurso revolucionário de lidar com uma identidade

não-normativa e o processo constitutivo de uma subjetividade subversiva” (Soares da Silva 2015, 200).

El texto, que se compone de ciento cuarenta y cinco versos con características neobarrocas, por ejemplo, la mezcla léxica de improprios y voces cultas con lo que se elude un registro uniforme (Romero 2020, 191), se dirige a los miembros heterosexuales del Partido Comunista, a quienes apela con el vocablo “compañeros” y preguntas retóricas: “¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos/con destino a un sidario cubano?/Nos meterán en algún tren de ninguna parte/Como en el barco del general Ibáñez” (Lemebel 2019, vv. 29-32). Asimismo, los versos “pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija” (Echavarren 1996, 14), como se observa, aluden a tres espacios referenciales: la Cuba de Castro, Chile gobernado por Carlos Ibáñez del Campo, y Rusia, a través de la figura de transportar prisioneros en trenes, clara alusión a la Siberia zarista y comunista. Ahora bien, el trabajo con el léxico mezcla distintos campos de significación —los prisioneros rusos, los homosexuales chilenos asesinados por Ibáñez— al tiempo que tiñe el conglomerado semántico de los medios de transporte —tren, barco— con una carga particular: el destino del viaje equivale a la muerte.

También “el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, el logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla” (Sarduy 1998, 183). La carencia de fundamento se evidencia en la falla del yo poético para abrazar como monolítico e indiscutible el discurso de las izquierdas; este síntoma se traduce, en la estructura, en la comunión de versos de arte mayor con otros de arte menor, algunos incluso de más de diecinueve sílabas sin cesura. No obstante, este caos resulta aparente. Los decasílabos o menores, se tratan de segmentos descriptivos en los que el yo poético da cuenta de sí, enlista sus características, sus deseos y ambiciones: “Mi hombría espera paciente/Que los machos se hagan viejos/Porque a esta altura del partido/La izquierda transa su culo lacio/En el Parlamento” (Lemebel 2019, vv. 115-9); el grupo entre los endecasílabos y decapentasílabos funciona como juicios en contra del modelo del Partido Comunista y el trato que se da a los homosexuales: “Tengo cicatrices de risas en la

espalda” (v. 82); finalmente, los hexadecasílabos y superiores son francas y estridentes provocaciones a sus compañeros de lucha: “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo” (v. 48). Esto se traduce en que el poema mantiene un ritmo altamente influenciado por el sentido.

El texto inicia con una afrenta “No soy Pasolini pidiendo explicaciones/No soy Ginsberg expulsado de Cuba/No soy un marica disfrazado de poeta/No necesito disfraz/Aquí está mi cara” (vv. 1-5).⁵ El yo poético se sitúa entre los otros miembros del Partido Comunista. Se asume como poeta, el verso “No soy un marica disfrazado de poeta” da cuenta de que tanto identidad homosexual como labor literaria no se oponen entre ellas. Lemebel muestra una fricción, en su literatura, entre la norma oficial —que hacía de la escritura una actividad heteronormada exclusiva para varones— y la escritura desde los márgenes, según la cual incorpora experiencias subalternas a géneros que las catalogaban como “otras” (Plaza Atenas 1999, 123). Posterior a esta presentación, el yo poético ordena “Pero no me hable del proletariado/Porque ser pobre y maricón es peor” (Lemebel 2019, vv. 11-2); se introduce el meollo del acto discursivo: la experiencia homosexual en el contexto marxista. El yo poético refrenda su identidad homosexual al tiempo que la coloca en el seno del Partido Comunista.

Más que “el drama de quien se siente discriminado por aquellos que deberían ser sus compañeros de lucha” (Fornet 2017, 68), el *Manifiesto* se trata de un texto de denuncia contra los discursos misóginos y homofóbicos que sustentaba la fraternidad masculina del Partido Comunista (Garabano 2003, 50).⁶ Asimismo, a causa de que Cuba era el “paraíso so-

5. La alusión a Allen Ginsberg abona por la lectura en que se critica las máximas socialistas. En 1965, el escritor norteamericano visitó La Habana para realizar actividades culturales. Ahí entabló relaciones con los miembros de El Puente y sostuvo un breve amorío con José Mario Rodríguez, quien, junto con Manuel Ballagas, le informó sobre la persecución contra homosexuales para recluirllos en las Unidades Militares de Apoyo a la Producción. Tras una serie de declaraciones polémicas sobre Fidel Castro y Ernesto Guevara, donde cuestionaba sus sexualidades, fue deportado a los Estados Unidos. Aunque la prensa cubana refirió que lo expulsaron por ingresar al país drogas —marihuana— de manera ilegal, trascendió que la causa del incidente fue la imposibilidad de conciliar el discurso del norteamericano con las pautas de masculinidad impuestas por el régimen castrista (Grant 2009; Sheridan 2016).

6. Vale la pena recordar que, como expone Jacques Derrida en *Políticas de la amistad* la fraternidad es un contrato exclusivo entre varones, preferentemente heterosexua-

cialista” en América Latina, el texto intentaba enfrentar su visión respecto a la sexualidad disidente: aquella en el que el Partido Socialista Popular hereda la visión estalinista en que la homosexualidad se dibujaba como una desviación provocada por la decadencia capitalista —ligada con la pérdida de los valores del trabajo, el liderazgo y el combate—, por lo que suponía un riesgo para la hombría revolucionaria que buscaba borrar cualquier rastro del período burgués a la par que conseguir un tipo de ciudadano para prolongar el régimen castrista (Alderete 2013). A ello hay que sumar que la “homosexualidad masculina es marcada y colocada en un lugar más devaluado que la homosexualidad femenina pues representa a quienes han traicionado al patriarcado, al pacto entre hombres. Pacto que requiere la heterosexualidad como condición imprescindible” (Marconi 2012, 7); por ende, podría suponerse que el poema de Lemebel combate no solo a la heteronorma al interior de la izquierda, sino en todo el conglomerado chileno de la década de 1980, el cual incluye a la dictadura. Sin embargo, se debe considerar que, hacia la época de presentación del texto, la homosexualidad había ganado terreno debido a la derrama económica que generaba al país (Robles 1998, 37), es decir, el Gobierno de Pinochet permitía que se desarrollara con cierta libertad en espacios restringidos. Estos elementos apuntan a que los reproches se limitan a la masa comunista.

Hay dos alusiones a la sociedad neoliberal en el *Manifiesto*. La primera vinculada con la hombría: “Esa hombría de la que usted se jacta/ Se la metieron en el regimiento/Un milico asesino/De esos que ahora están en el poder” (Lemebel 2019, vv. 90-3), el yo poético habla a sus compañeros de lucha, los iguala con los soldados que detentaban el poder golpista en Chile. Con versos largos —salvo por un heptasílabo—, critica la genealogía de la masculinidad, sin embargo, no se da un juicio contra el modelo neoliberal, más bien se evidencia la incapacidad de la izquierda para romper con la herencia militar además de su impotencia para examinar métodos subversivos que no devengan en la conformación de ejércitos violentos que emulen la disciplina castrense de Pinochet. De igual mane-

les. De ahí la imposibilidad en muchas culturas para aprobar una amistad entre un hombre y una mujer, así como la urgencia por desestimar la amistad femenina. A estos discursos heteropatriarcales se opone la figura de la sororidad. Contra ellos también se pronuncia el *Manifiesto*, pues cuestiona la membresía fraternal de la izquierda chilena al reconocerse como un homosexual que es parte de la lucha, igual y “amigo” de sus compañeros heterosexuales de lucha.

ra, los versos ocultan un diálogo con la costumbre de enviar militantes a Cuba y a China para recibir entrenamiento táctico: desde una retórica de la comparación, el yo poético rompe con el adoctrinamiento del Partido Comunista en su búsqueda de una rebelión armada.

En otro momento, el yo poético se niega a transformar su forma de ser y vivir, dice “No voy a cambiar solamente/Porque los pobres y los ricos/A otro perro con ese hueso/Tampoco porque el capitalismo es injusto/En Nueva York los maricas se besan en la calle” (Lemebel 2019, vv. 128-32). Los versos cortos, octa y nonasílabos, obligan a una lectura acelerada que se quiebra en el tránsito a los más largos debido al impulso necesario para sostener un verso de trece golpes de voz. Después, viene un decapentasilabo, que, sin embargo, no sofoca más al lector, pues el grupo consonántico /kr/, irregular en español, exige una pausa, la lectura se vuelve detenida. La valoración resuena: el problema no es el capitalismo, la ciudad cumbre de lo neoliberal, donde se encuentra Wall Street, recibe una valoración positiva. El yo poético hace un guiño a la libertad que se puede conseguir en Nueva York frente a la imposibilidad de las retóricas marxistas para crear espacios de libertad y equidad. La imagen es brutal, en una reunión del Partido Comunista no se vapulea a la ciudad emblema de Occidente; al contrario, se le reconoce por su apertura incompatible con los discursos subversivos que intentan normar según la performatividad del ideal regulatorio del sexo que valide el imperio heterosexual (Butler 2002, 18), aunque desde la izquierda.

Ahora bien, el yo poético alude a la falsedad de sus compañeros y expresa la necesidad de mostrarse tal como es: “Y no se sienta agredido/Si le hablo de estas cosas/Y le miro el bulto/No soy hipócrita” (Lemebel 2019, vv. 56-9). Las fricativas en los dos primeros versos brindan una cadencia particular, una sonoridad explosiva, abierta, pues su espectro fonético se asemeja al de las vocales. Luego, las líquidas del tercer verso aceleran el ritmo, se convierte en una caída vertiginosa que remata con el “No soy hipócrita”, cuyo compás se acentúa gracias al quiebre producto del grupo consonántico /kr/ que combina con el /gr/ del primer verso. Hay violencia, el poema se tiñe de confrontación. La lucha del yo poético busca normalizar la atracción entre varones y el cuerpo sexuado de los hombres remata con una pregunta retórica, “¿Acaso las tetas de una mujer no lo hacen bajar la vista?” (v. 60), cuya entonación ascendente enfoca la enun-

ciación al tiempo que cierra la posibilidad de respuesta.⁷ Mediante el símil, iguala el deseo homosexual con el heterosexual para negar la marginalidad del segundo; mirar el cuerpo sexuado de un hombre es tan aceptable como hacerlo con el de una mujer.

Asimismo, dice: “Y no hablo de meterlo y sacarlo/Y sacarlo y meterlo solamente/Hablo de ternura compañero” (vv. 65-7), como indica Soares da Silva (2015) al “falar de ‘ternura’ aponta para a afetividade como um constituinte desse sujeito, anulando a equivalência discursiva entre os corpos das pessoas homo e transexuais e o da animalia” (206). El yo poético sexualiza su cuerpo. Existe una relación entre diferencia sexual material y diferenciación discursiva en la que, si bien el discurso no genera la materialidad, sí elabora la diferenciación, los significados, los sentidos de la distinción (Butler 2002, 17). El *Manifiesto* reelabora el discurso heteronormado con una arenga y un performance de la sexualidad que elude la matriz excluyente que convierte en abyectas —borra la categoría de sujetos— a aquellas materialidades corporales, a aquellas performatividades del sexo que no se adhieren a las normas referenciales del discurso diferenciador hegemónico (19-20). Refuerza el aspecto sexualizado de los cuerpos *queer*, valida la atracción entre varones que no se resume a animalidad, sino a una pasión tierna. Y lo más importante, asigna un valor de duelo a las vidas de los disidentes sexuales al lamentarse por ellos (Butler 2006), por ejemplo, en relación con los barcos de Ibáñez: “donde aprendimos a nadar/Pero ninguno llegó a la costa/Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas/Por eso las casas de caramba/Les brindaron una lágrima negra/A los colizas rematados por las jaibas/Ese año que la Comisión de Derechos Humanos no recuerda” (Lemebel 2019, vv. 33-9). El yo poético reconoce las vidas sin nombre cegadas a causa de la persecución de homosexuales, las recupera de la espectralidad para ontologizar la pérdida (Derrida 1998a, 23), así les asigna un valor y un lugar en el espacio público.

-
7. El uso de la pregunta retórica y su entonación ascendente se perfila como un recurso constante a lo largo del *Manifiesto*. Provoca la sensación de un remate, pues con ella el yo poético confronta a sus compañeros de lucha al tiempo que les niega la posibilidad de responder. Apela a ellos como un emplazamiento para acentuar la gravedad de sus acusaciones y mantener un doble foco en el discurso: por un lado, la importancia del destinatario, el “compañeros”, por otro, la preponderancia del yo poético que se desviste, presenta su identidad y propone cómo conciliarla con el proyecto comunista.

En la misma línea, el yo poético afirma: “Usted no sabe/Cómo cuesta encontrar el amor/En estas condiciones/Usted no sabe/Qué es cargar con esta lepra/La gente guarda las distancias/La gente comprende y dice:/Es marica pero escribe bien/Es marica pero es buen amigo” (Lemebel 2019, vv. 68-76). No obstante, la lepra a la que alude no se trata de una enfermedad que le es inherente, sino de un constructo determinado por la valoración de “la gente”. La primera aliteración, “la gente”, combina el sustantivo con tres verbos, uno de pensamiento, uno de dicción y otro transitivo; en los tres casos, la gente mantiene una alta agentividad. El objeto de sus acciones radica en el “marica”, el yo poético se encuentra determinado por los juicios heteronormados que le impiden la consecución sana y plena de su amor hacia otro hombre. La segunda aliteración, la de “Es marica pero”, combina una definición inamovible basada en el prejuicio sobre la sexualidad disidente con una conjunción adversativa. Esto delata que, en el universo de sentido propio de “la gente”, resulta difícil “ser poeta” o “ser buen amigo” si se es homosexual, pues restringe estas categorías a hombres heterosexuales, pues ellos sí se aprecian en el esquema moral de turno, al contrario de aquellos que sienten atracción por otro varón.

El *Manifiesto* asiste a la construcción de una sociedad base cuyo universo de sentido excluye sistemáticamente las sexualidades disidentes por identificar en ellas una sociedad de riesgo, abierta, inestable, desconocida, otra (Žižek 2009, 38). Contra ella, el yo poético habla desde la subalteridad; la sociedad de riesgo se apodera de un lugar de dicción que se le negaba bajo el principio de que “el ‘otro’ está bien, pero solo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente ‘otro’” (57). Podría creerse, por la amplitud de la voz “gente” sumada a la actitud crítica de Lemebel hacia las prácticas neoliberales de la dictadura y la democracia chilenas, que su juicio se extiende a los organismos del régimen de Pinochet. Sin embargo, si bien es cierto que la “voz que salta do texto se afirma diante uma série de instituições (a família, a ideologia política, a sociedade) que desafiam sua identidade, entendida principalmente por causa da sexualidade desviante” (Soares da Silva 2015, 206), también lo es que Pedro Lemebel militaba en el Partido Comunista y que su poema responde directamente a las políticas buscadas por la revolución socialista.

El mensaje va dirigido a los comunistas: “Pero esa parte se la dejo a usted/Que tanto le interesa/Que la revolución no se pudra del todo” (Lemebel 2019, vv. 133-5). El final del poema delata que la postura de-

sarrollada, la de visibilizar a los homosexuales y erradicar la mácula que se imprime sobre su deseo, se inscribe en el seno del proyecto socialista: “Y su utopía es para las generaciones futuras/Hay tantos niños que van a nacer/Con una alita rota/Y yo quiero compañero/Que su revolución/Les dé un pedazo de cielo rojo/Para que puedan volar” (vv. 139-45). La sentencia inicia con un verso hexadecasílabo, para después combinar otros más cortos de manera alternada, lo que refrena la velocidad acumulada a lo largo de la composición. Se logra contemplar de manera sólida la imagen debido a la lentitud de los versos finales: un “cielo rojo” en que las generaciones venideras puedan ejercer su sexualidad de manera libre. El yo poético no ataca a la dictadura, sino al proyecto socialista que, de acuerdo con su ideal, sucedería al período de terror: “el ‘Manifiesto’ busca insertar la diferencia sexual en el discurso de la militancia de izquierda. Se trata de politizar la sexualidad y la identidad dentro del partido, que en el mejor de los casos quedaba relegada al ámbito personal y en el peor era censurada” (Garabano 2003, 53). Desde una ética/estética de la visibilización, apuesta a sortear la violencia que implica la práctica de sentido que impide cerciorarse de las violencias y disrupciones en la realidad heterosexual normalizada que simula ser visible y continúa (Žižek 2009, 83).

Finalmente, el *Manifiesto* se opone a la cristalización del discurso del Partido Comunista, pues una “ideología ‘se apodera de nosotros’ realmente solo cuando no sentimos ninguna oposición entre ella y la realidad —a saber, cuando la ideología consigue determinar el modo de nuestra experiencia cotidiana de la realidad” (Žižek 2020, 80). Para conjurar tal operación conceptualizadora, el yo poético da cuenta de su “realidad” a contracorriente de la percibida por sus compañeros heterosexuales, visibiliza su cuerpo, su identidad en un movimiento arriesgado —América Latina desde su fundación se concibe heterosexual—⁸ con el fin de evitar que la comunidad en la que cifra su esperanza, en la que signa el porvenir, se convierta en ideología pura que devenga en la negación sistemática de sujetos que no se amoldan a su concepción de ciudadanía ideal. De igual

8. El argumento puede verificarse en los múltiples relatos fundacionales de América Latina —*María*, de Jorge Isaacs, y *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván, en el siglo XIX; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, en el XX— que vinculan directamente el amor patrio con la realización del deseo heterosexual. Mediante tal unión se logra la familia ideal para poblar el territorio latinoamericano según una identidad heteronormada y patriarcal (Sommer 2007).

manera, la fuerza expresiva del *Manifiesto* tiene la calidad para afrontar la versión del marxismo en que ningún sujeto ni ninguna subversión existe más allá de la lucha de clases, por lo que cualquier disidencia resulta secundaria, incómoda y debe ser borrada en pro de la verdadera batalla.

AMAR A OTRO HOMBRE: LA POÉTICA DEL *MANIFIESTO*

La ética de Pedro Lemebel tiene un peso considerable en la constitución de su estética, tal como se atestigua en sus crónicas (Gac-Artigas 2016, 2). Por ende, el *Manifiesto*, al revelar su posición crítica —que conlleva también una adscripción ética—, da cuenta de la postura estética del chileno. Hay que ponderar que esta “performance é possibilitada pelo gênero literário que lhe dá suporte. Como poema, a escrita permite o próprio ato declamatório através de versos que soam como sentenças e afirmações finais, como um manifesto” (Soares da Silva 2015, 202). El acto realizado en la Estación Mapocho de Santiago es indisociable de la actitud estimulada por el yo poético, por dos motivos: imbrica el cuerpo en la realización artística y aboga por un arte que no es desinteresado, sino que incide de manera práctica en la escena pública. El yo poético dice: “Hablo por mi diferencia/Defiendo lo que soy/Y no soy tan raro/Me apesta la injusticia/Y sospecho de esta cueca democrática” (Lemebel 2019, vv. 6-10), y se define en el entorno compartido que se niega a mirarlo. Inicia el asedio al medio social que le prohibía la performance de su sexualidad con palabras que obligan a atender a los sujetos disidentes al borde de la representación y sin lugar de enunciación. En este sentido, el *Manifiesto* opta por una poética de la visibilización comprometida que se desarrollará a lo largo de las varias crónicas de Lemebel y de su novela *Tengo miedo, torero* (Seix Barral, 2001).⁹

Ahora bien, aunque evidente, se trata de una poética homosexual latinoamericana que reconoce la necesidad de ponderar masculinidades diversas a la impuesta por la heteronormatividad: “Mi hombría fue la mor-

9. Esta noción poética se maximizará conforme avance la obra de Lemebel para dar lugar a una que reclama la restitución y visibilidad no solo de las minorías homosexuales, sino de otras minorías locales y de una identidad latinoamericana en oposición a las dinámicas de la globalización (Marconi 2012, 2).

daza/No fue ir al estado/Y agarrarme a combos por el Colo Colo/El fútbol es otra homosexualidad tapada/Como el box, la política y el vino/Mi hombría fue morderme las burlas/Comer rabia para no matar a todo el mundo/Mi hombría es aceptarme diferente” (Lemebel 2019, vv. 103-10). A través de la desestabilización del discurso heterosexual, permite la entrada de sexualidades y cuerpos asexuados por la hegemonía sobre el cuerpo/género, pues la “afirmación pública de lo *queerness* representa la performatividad como apelación a las citas con el propósito de dar nueva significación a la abyección de la homosexualidad, para transformarla en desafío y legitimidad” (Butler 2002, 47). El homosexual se convierte en alguien capaz de proyectar su deseo sobre otros cuerpos masculinos sin que ello devenga en catalogarlo como “animal” o “sodimita”.

Entonces, el tercer elemento de esta poética yace en el cuerpo, la propuesta de Lemebel concibe en él un eje temático. El texto alude al timbre de voz, “Y se rieron de mi voz amariconada/Gritando: Y va a caer, y va a caer/Y aunque usted grita como hombre/No ha conseguido que se vaya” (Lemebel 2019, vv. 98-102); a las zonas erógenas, incluso mediante la defensa del sexo anal y el placer: “Yo no pongo la otra mejilla/Pongo el culo, compañero/Y esa es mi venganza” (vv. 102-4); a la enfermedad y a la precariedad inherentes al cuerpo, “Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro/Envejecidas de limpieza/Acunándote de enfermo/Por malas costumbres/Por mala suerte” (vv. 17-21). No obstante, la manifestación de la corporalidad no termina ahí, se convierte en performance, en medio, en el asalto de Lemebel al espacio público vestido como mujer, en la utilidad política del travestismo.

Adicionalmente, se trata de una poética de oposición secundaria —oposición de/a/en la oposición—, pues corresponde a un discurso marginal dentro de otro semejante. Aunque el yo poético dice: “Y no es miedo/El miedo se me fue pasando/De atajar cuchillos/En los sótanos sexuales donde anduve” (vv. 52-5), resulta evidente la subalternidad dentro del Partido Comunista a la que se encontraba reducido. Por ende, converge en una enunciación de resistencia a los valores a los que entregó la vida, a la causa con la que se encontraba comprometido. La poética del cuestionamiento de Lemebel le impide fliarse sin condiciones a los discursos marxistas y retrasa la cristalización de la ideología empecinada en negar la realidad para crear las bases discursivas que producirían la hegemonía roja, inminente según la anhelada consumación de la revolu-

ción socialista. En este sentido, el yo poético se niega a entender el compromiso social como medio para el silencio y la adhesión incondicional; pugna por un ideario de izquierda abierto a la crítica, no uno monolítico y vertical como el que se entreveía en la Cuba castrista.

Se trata también de una poética de la revaloración lingüística. El yo poético recurre a construcciones tabú como “Es un padre que te odia/ Porque al hijo se le dobla la patita” (vv. 15-6) y “Hay tantos niños que van a nacer/Con una alita rota” (vv. 140-1); se vale de derivados de la palabra homosexual en dos ocasiones: “¿Tiene miedo de que se homosexualice la vida” (v. 64) y “El fútbol es otra homosexualidad tapada” (v. 106); y retoma a la voz marica en cinco versos: “No soy un marica disfrazado de poeta” (v. 3), “Porque ser pobre y maricón es peor” (v. 12), “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?” (v. 48), “Y se rieron de mi voz amariconada” (v. 99), “En Nueva York los maricas se besan en la calle” (v. 132); nunca aparece la voz “gay”.¹⁰ Así, al pensar en el tabú heteronormado que prefiere dar un rodeo con construcciones semánticas y sintácticas que nombrar la homosexualidad con un sustantivo, aunado al uso machista de la voz “marica” y sus derivados, considero que el yo poético deslava la carga negativa de tales construcciones morfológicas, sintácticas y semánticas, por ende, se apropia de ellas y las reviste desde la disidencia. Ya no se trata de usos reservados al heteropatriarcado, su valencia ha cambiado, los homosexuales pueden recurrir a ellas desde el discurso *queer* para definirse, para atacar a sus opresores.

Respecto al tiempo, el *Manifiesto* también asume una postura poética. Por un lado, arremete contra sus compañeros comunistas con preguntas como “¿El futuro será en blanco y negro?/¿El tiempo en noche y día laboral sin ambigüedades?” (vv. 46-7) y “¿Van a dejarnos bordar de pájaros las banderas de la patria libre?” (v. 49); por otro, invita al Partido Comunista a “Que su revolución/Les dé un pedazo de cielo rojo/Para que puedan volar” (vv. 143-5). El yo poético traza la senda a un futuro según la negociación con el pasado, desde la que asume un compromiso con el porvenir, asociado a la reinterpretación de valores y promesas arraigados en un presente finito al que identifica como genealogía (Derrida 1998a,

10. La ausencia de la palabra “gay” —que es un anglicismo— puede entenderse también debido a la pretensión de Pedro Lemebel de configurar una identidad homosexual latinoamericana en el seno de discursos que apuntalan a globalizar la identidad gay desde los núcleos modernizadores occidentales (Garabano 2003, 48).

31). Entonces, la poética del *Manifiesto* se trata de una del *porvenir* que se caracteriza como una *por venir*. El yo poético cree que el tiempo virtual representa una esperanza, el futuro, en tanto no se materialice, se dibuja como el espacio idóneo para la expresión de los disidentes sexuales y su reconocimiento como ciudadanos en el espacio público de la izquierda. La poética de Lemebel no se restringe al presente en el que vive, sino que se afina en el horizonte temporal en el que le gustaría habitar; soñar y confiar son acciones fundamentales para este yo poético en medio de la asfixia que le causa una militancia que lo oprime debido a sus inclinaciones afectivas.

Finalmente, hay que observar que, antes que ser militante marxista, el yo poético se asume homosexual y su voz, a pesar de que el poema se llama *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)* posee un rango que le permite expresarse en nombre de todos los disidentes sexuales varones. Apela a la figura del nosotros: tanto en el presente en que se inscribe el texto, “¿Qué harán con nosotros, compañeros?” (Lemebel 2019, v. 48), como en el futuro en el que le gustaría influir: “Y no es por mí/Yo estoy viejo/Y su utopía es para las generaciones futuras” (vv. 137-9). Si recordamos el carácter público de sus intervenciones y su búsqueda por incidir en la realidad, se vuelve obvio que hay una transformación del yo poético íntimo en uno colectivo. Este fenómeno se perfila común en la poesía contemporánea donde el yo íntimo se metamorfosea en un punto de convergencia de lo colectivo por el sentido de comunidad que lo rodea y los valores ético-políticos en que se enmarca y promueve (cf. Scarano 2011, 16-7).¹¹ El yo poético se transforma en un nosotros-homosexual-militante-poético que busca mediar entre la realización de un proyecto igualitario ideal y el

11. Sobre la posibilidad de construir un yo poético con tendencia colectiva desde la intimidad, Laura Scarano apunta: “Los discursos poéticos de la intimidad no establecen pues retóricas excluyentes, ni pertenecen a paradigmas historiográficos únicos. No cancelan la meditación social (como parte de la crítica ha querido convencerlos, oponiendo falsamente intimidad y compromiso), ni pueden ser desplazados de la historia en que se inscriben. No hay oposición de fondo entre ambas esferas, sino modulaciones distintivas de una tensión nuclear que compromete múltiples aspectos de la obra poética, las posiciones del sujeto y la construcción de la subjetividad discursiva, la ética pública y privada implicada, el protagonismo del universo afectivo y emocional en la semiosis estética, la figura del escritor y su función en la sociedad” (2011, 28). Luego, el *Manifiesto* no cancela su aspecto colectivo al partir de lo íntimo, sino que este registro potencia el sentido del compromiso gracias a un movimiento metonímico entre el yo de la enunciación y el grupo en el que se asume.

ocultamiento sistemático de sujetos disidentes. Lemebel habla por los que están, por los que no y por los que vendrán, lo hace para decir “estamos aquí” mediante ciento cuarenta y cinco versos lapidarios que confrontan sus ideales, en los que no cabe su sexualidad, para dar pie a la reinterpretación de los valores medulares del comunismo latinoamericano con el fin de transformar tanto la militancia como el espacio público, movimiento doble con el que se acerca a la promesa de besar a un hombre en la calle sin ninguna mirada de desprecio, a la igualdad. El yo poético de Lemebel cristaliza su compromiso social desde la intimidad.

EL PROFUNDO DOLOR DE AMAR A OTRO HOMBRE: UN CIERRE

Para esta reflexión, opté por un acercamiento que reconociera las coordenadas espaciotemporales en que apareció el *Manifiesto*, de Pedro Lemebel, con el fin de eludir las lecturas que asumen que su crítica a la heteronorma se dirige contra los valores de la dictadura y colocan en segundo plano —o como extensión— el cuestionamiento a la militancia marxista. Como he defendido, la composición despliega un yo poético que arremete directamente contra la izquierda y la eventual realización de la revolución comunista en Chile —cuyo faro referencial yacía en la Cuba de Fidel— con el objetivo de visibilizar los desplazamientos de los que serían objeto los homosexuales de consumarse la cristalización ideológica a la que tendía el Partido Comunista.

El poema mezcla versos de arte mayor y arte menor, sin que haya, en apariencia, una razón. No obstante, en su mayoría, los versos cortos se utilizan para describir al yo poético y su condición de disidente sexual, los largos sirven para arremeter contra los otros miembros del Partido Comunista, con la variante de los hexadecasílabos o superiores en que se emiten sentencias lapidarias, casi todas en forma de pregunta retórica, lo que provoca un efecto de vacío. El interlocutor, la masa marxista escondida detrás del “compañero”, no tienen oportunidad para responder, la acusación se vuelve vertiginosa y, en ausencia de margen para apelar —quizá traslación simbólica de la imposibilidad de los homosexuales para decir en el seno del patriarcado— continúa hablando el homosexual, prosigue con su arenga a la comunidad heteronormada.

Este cuestionamiento, que tiene como eje la promesa socialista, recurre a imágenes referenciales de la Cuba castrista y la Rusia estalinista para denunciar los males que conllevaría la implantación del modelo sin cuestionamientos en la nación andina. Asimismo, pugna por problematizar el discurso de la revolución con el fin de reivindicar la camaradería —típicamente heterosexual y masculina—, además de abrir espacios en la utopía futura para los disidentes no natos y que no se les envíe a campos de trabajo para reeducarlos, para transformarlos en el hombre ideal para el proyecto anticapitalista.

Con estos elementos, el yo poético negocia la emergencia de una poética, afinada en las disidencias sexuales, la cual se caracteriza por su uso comprometido de los espacios públicos, por —aunque obvio— enraizarse en la expresión de la homosexualidad latinoamericana, por valerse del cuerpo tanto como objeto de la operación discursiva como medio para esta, por el “lavado” de sentido de las formas lingüísticas que sostienen la opresión, y por ser un yo-nosotros-militante-homosexual-poético. La intimidad se transforma en el punto de convergencia del compromiso social. Este modelo —que replicará en sus crónicas y su novela— quiebra los usos del patriarcado al garantizar un medio expresivo —y un estilo— a sujetos cuyas características los mantienen alejados de la condición plena de la labor escritural, pues las letras se han configurado como una actividad cerrada y con tendencia a la exclusividad masculina heteronormada.

Finalmente, queda algo por aclarar: Lemebel habla de la homosexualidad de los hombres que, si bien ha sido marcada con especial saña por romper —aunque a un nivel insuficiente— el pacto patriarcal, no condensa el amplio espectro de las disidencias sexuales. Aun cuando el texto obliga al reconocimiento en los campos literario y social en que estas eran negadas, confundir el *Manifiesto* o las crónicas de Lemebel con la cristalización del discurso *queer* chileno equivale a negar otras subalternidades que no configuraron un medio expresivo ni un lugar de enunciación. Tan tangible es el vestigio de la escritura homosexual de Pedro Lemebel como lo es la ausencia de otras literaturas *queer*. Aglutinar la totalidad de la disidencia sexual en la escritura del autor corresponde a mirar el espectro a medias o no mirarlo. Los adelantos de Lemebel, antes que una totalización, deben considerarse una herramienta para acercarse a otras expresiones desplazadas. 🌀

Lista de referencias

- Alderete, Matías. 2013. "Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba posrevolucionaria". Ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Almendros, Néstor, y Orlando Jiménez Leal. 1984. *Conducta impropia*. Documental.
- Bianchi, Soledad. 2015. "Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?)". *Revista chilena de literatura*, n.º 89: 323-33.
- Bolaño, Roberto. 2005. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, editado por Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- . 2006. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.
- Derrida, Jacques. 1998a. *Espéctros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Valladolid: Trotta.
- . 1998b. *Políticas de la amistad*. Madrid: Totta.
- Echavarren, Roberto. 1996. "Prólogo". En *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, editado por Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí, 11-7. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fornet, Jorge. 2017. "Lemebel habanero". *Hispanérica* 46 (138): 67-77.
- Freire Smith, María. 2016. "La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel". *Revista historia autónoma*, n.º 8: 133-47.
- Gac-Artigas, Priscilla. 2016. "Morir para existir: la voz provocadora y rebelde de Pedro Lemebel, el anticronista". *Textos híbridos* 5: 1-14.
- Garabano, Sandra. 2003. "Lemebel: políticas de consenso, masculinidad y travestismo". *Chasqui* 32 (1): 47-55.
- García Lorca, Federico. 2009. "La casada infiel". En *Poema del Cante Jondo/Romancero gitano*, editado por Allen Josephs y Juan Caballero. Barcelona: Cátedra.
- García-Corales, Guillermo. 2005. "La figura de Pedro Lemebel en el contexto de la nueva narrativa chilena". *Chasqui* 34 (1): 25-31.
- Grant, Robyn. 2009. "Seducing *El Puente*: American Influence and the Literary Corruption of Castro's Cuban Youth". *Journal of Undergraduate Research* 1 (5): 1-29.
- Guerra Cunningham, Lucía. 2000. "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel". *Revista chilena de literatura*, n.º 56: 71-92.
- Lemebel, Pedro. 2019. "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)". En *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: Seix Barral.

- Marconi, Adriana Elena. 2012. “Concepción de ciudadanía en el *Manifiesto* de Lemebel”. Ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Mateo del Pino, Ángele. 1998. “Chile, una *loca* geografía o las crónicas de Pedro Lemebel”. *Hispanamérica* 27 (80-1): 17-28.
- Plaza Atenas, Dino. 1999. “Lemebel o el salto de doble filo”. *Revista chilena de literatura*, n.º 54: 123-35.
- Poblete, Juan. 2009. “De la loca a la superestrella: crónicas y trayectoria escritural de Pedro Lemebel”. *INTI. Revista de literatura hispánica*, n.º 69-70: 289-304.
- Rioseco, Marcelo. 1999. “Panorama de la poesía chilena contemporánea”. *Litoral*, n.º 223-34: 11-28.
- Robles, Víctor Hugo. 1998. “History in the Making The Homosexual Liberation Movement in Chile”. *NACLA Report on the Americas* 31 (4): 36-44.
- Romero, Carolina. 2020. “Pedro Lemebel: una mala hierba que incomoda el jardín del poder dominante”. *Documentos lingüísticos y literarios*, n.º 39: 189-94.
- Sarduy, Severo. 1998. “Barroco y neobarroco”. En *América Latina en su literatura*, editado por César Fernández Moreno, 167-84. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Scarano, Laura. 2011. “Intimididades de papel (la escritura poética del yo íntimo)”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, n.º 9: 15-31.
- Sheridan, Guillermo. 2016. “Fidel y los momentos gays en Cuba: fuera de aquí Allen Ginsberg”. *Letras libres* (19 de diciembre). <https://www.letraslibres.com/mexico/politica/fidel-y-los-momentos-gays-en-cuba-fuera-aqui-allen-ginsberg>.
- Soares da Silva, Leandro. 2015. “Falando pela diferença: performance Queer no ‘Manifiesto’ de Pedro Lemebel”. *Macapá* 5 (2): 199-218.
- Sommer, Doris. 2007. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducido por José Antonio Antón Fernández. Barcelona: Austral.
- . 2020. *El sublime objeto de la ideología*. Traducido por Isabel Vericat Núñez. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.