

**“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”.**  
**Algunas notas minoritarias en las crónicas de Pedro**  
**Lemebel**

**María del Pilar Jarpa Manzur**

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 (Lemebel, 2017: 163).

**Resumen**

El escrito que presento, surge a partir de los resultados de una investigación mayor en torno a los alcances estéticos y políticos del devenir mujer en la obra de Pedro Lemebel (cf. Jarpa, 2021). En cuanto matriz de complicidad, esta noción no solo está presente en lo que podría interpretarse como un guiño filosófico dentro de su escritura, sino también en otras prácticas -visuales, orales, musicales- con que Lemebel desborda el origen más teórico de este concepto. Ya sea en su propio cuerpo travestido o en el corpus de sus crónicas, el devenir se complejiza en su tránsito por estilizadas matrices de complicidad, que no parecen fáciles de adscribir a un “devenir mujer como cualquier minoría”.

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

A través de su obra es posible entrever cómo los ultrajes que declama van desplegando una multiplicidad de figuraciones de lo femenino, que no dejan de proyectar diferencias dentro de “la diferencia”.<sup>1</sup> Así, lejos de ser un significativo vacío, el enrevesado concepto “mujer” se va nutriendo de incorporaciones que simultáneamente invocan y provocan una diversidad de alianzas que, en este caso, vuelven insistentemente a algunas cadencias transgresoras practicadas por mujeres. A través de estas alianzas, Lemebel va trazando una suerte de genealogía de mujeres deseantes, que no sólo desbordan los límites del mercado romántico, sino que in-corporan diferencias de raza, clase, etnia, lengua, en un devenir de voces y cuerpos desafiantes. Como punto de unidad en la diversidad, el deseo parece ser la fuerza estructurante de cada acción y de cada canción. Desde sus deseos corporeizados, situados y diferenciados, tanto Lemebel como las cantoras que reivindica en sus ultrajes

---

1 El concepto de figuraciones de lo femenino surge a partir de la propuesta filosófica de Rosi Braidotti y su interpretación feminista de Deleuze. Braidotti retoma esta noción para repensar las posiciones ‘femeninas’ y ‘feministas’ desde formas activas, creativas y alternativas de subjetividad. No se trata, sin embargo, de metáforas o de modos de pensar figurativos, sino más bien de posiciones situadas, inscritas y/o corporeizadas. En este sentido, las ‘figuraciones’ se encarnan materialmente (independientemente de las asignaciones sexo-genéricas de los cuerpos) y se experimentan como posiciones desafiantes, que transitan hacia “todo aquello en lo que el sistema falocéntrico no quiere que se conviertan” (Braidotti, 2005: 27).

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

introducen múltiples cruces entre las letras, los ritmos, los placeres y los cuerpos. En lo que sigue, abordaré estas alianzas a través de la crónica que Lemebel dedica a las notas “cebolleras” de Palmenia Pizarro, denunciando los extremos a los que pudo llegarse, llevando este bulbo más allá de las cocinerías (Lemebel, 2015).

### **Palabras clave**

Género, Devenir mujer, música cebolla, Lemebel, Palmenia Pizarro

### **Las “nanas” de la cebolla: música para tender, planchar y picarla finito**

La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre  
Escarcha de tus días  
y de mis noches  
Hambre y cebolla  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda  
(Miguel Hernández, 1938)

Remover los pliegues rizomáticos de la cebolla implica indagar en el “poder de las lágrimas” y a la vez revisitarse sus veladas telas. Revestimientos que, -parafraseando a Federici (2010)-, no dejan de remitir a una invisibilizada feminización de la clase, la pobreza, la etnia, la raza, la

M.P. Jarpa Manzur

“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

lengua y en este caso, de las polifonías musicales que, en “su esencia”, condensan una histórica, sostenida y transversal denostación de lo sentimental. En Chile, la categoría de cebolla ha sido aplicada taxativamente sobre un extenso pentagrama. Remover sus capas implica oler, sentir, degustar, pero por sobre todo pulsar algunos de los pliegues más enrevesados de nuestra propia historia dominante. Sus delgadas telas parecen superponerse como velos discursivos que interseccionalmente recubren y a la vez descubren discriminaciones de raza, etnia, clase, sexo y género. En este sentido, la cebolla no sólo condensa la alegórica cualidad de impregnar el cuerpo en sus olores y sabores. Anclada a la figuración “apócrifa” de las lágrimas, sus asociaciones sentimentalistas se despliegan como parte de una cotidiana, íntima y doméstica posibilidad de interrumpir la síntesis racional para potenciar un desliz de fluidos que se materializan en cada uno de sus desbordes epidérmicos. Pero ¿qué relación podría delinearse entre este bulbo y la histórica degradación de un amplio repertorio musical? y específicamente ¿cómo la categoría de *Canción Cebolla* podría articularse minoritariamente al devenir mujer?

De las cocinerías a la música popular, es preciso señalar que -en lo tocante a su definición-, la *Canción Cebolla* remite a una vasta y amplificadora segregación sonora, dentro de la cual se inscriben ritmos tan diversos como el vals de los puertos del pacífico sur (situados

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

entre Guayaquil, Lima y los bordes litorales de la región de Valparaíso), el bolero (dependiendo del bolero), la balada (aunque no cualquier balada) y también la ranchera (igualmente por especificar). Según Ruíz, el estilo cebollero, homólogo al estilo cantinero del Perú y reservado “por excelencia” al registro de tenor, se caracteriza por ser un canto:

[...] ejecutado por una voz potente y bien timbrada que expresa un marcado dramatismo. La melodía se desarrolla en la tesitura aguda buscando los límites del registro, donde mediante inflexiones y vibratos, el cantante busca realizar una interpretación de sentido plañidero, muy distinto al rezongo del tango. Esta imagen extramusical, la del llanto contenido, se ve reforzada por el acompañamiento instrumental, en el que destaca el despliegue guitarrístico del requinto o una guitarra en contrapunto con el canto (Ruíz, 1999: 151).

Dentro de estos límites, tan vibrantes como difusos, los términos aleatorios de “registro de tenor”, “voz potente”, “marcado dramatismo” mixturados con una “tesitura aguda”, “sentido plañidero” y “llanto contenido”, dan cuenta de las dificultades que hasta ahora desarman las tentativas de definir la musicalidad de la cebolla. Ser “muy distinto al rezongo del tango” no aporta demasiada claridad respecto a lo que debiera entenderse bajo su demarcación sonora. Seguidamente,

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

la definición de Ruíz reconoce que, si bien esta categoría se deriva de “la relación hecha entre el carácter interpretativo y textual de la música y los efectos lacrimosos del bulbo en cuestión”, su adjetivación es en principio despectiva y proveniente del disgusto provocado por esta música o al menos de su ocultación pública, como expresión “del gusto de las clases más populares” (Ruíz, 1999: 151).

En otra línea de pesquisa, el precursor estudio de Marisol García caracteriza el ‘latido’ de la *Canción Cebolla* como la música de los excesos lagrimeros y llorones, sin dejar de enfatizar su transversal exclusión, también derivada de su ‘arraigo popular’ (García, 2017):

Son características del canto cebolla la impudicia de su revelación íntima, su enfrentamiento con la fatalidad, su temor al abandono y deleite en la pasión, su conciencia de clase, su idea de maldad y del valor de la súplica. Y aunque del arraigo popular de todos estos rasgos no quepan dudas, se trata de una definición excluida hasta ahora del gran relato sobre la cultura chilena (García, 2017: 14).

En principio, la ambigua distinción tonal, rítmica y vocal atribuida a la *Canción Cebolla*, así como el contexto social de su utilización, permiten al menos sospechar de los orígenes “puramente” musicales de su categorización. El único engranaje fijo de su captura

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

parece conectar con la peligrosidad de sus exacerbaciones sentimentalistas. Y es en este “arrebato” donde parecen jugarse sus (de)limitaciones, pero también sus intransables desacatos. Si en general, la música debiera alinearse a lo sensible, habría que preguntarse ¿cuál es el borde que la *Canción Cebolla* distiende y rebasa respecto a lo que “realmente” es digno -o no- de ser sentido y en este caso llorado?<sup>2</sup>

Deshojando por capas, el vínculo que primero se desprende es el que históricamente se ha establecido entre la cebolla y la pobreza. La mayoría de los estudios revisados para esta investigación, coinciden en relevar la clase social como la dimensión que (en)marca sus pulsaciones musicales (cf. García, 2017; Ruíz, 1999; González, 2017; Contardo, 2007). Este énfasis en la clase opera como clave de lectura que se extiende a los orígenes socio-económicos de sus exponentes, las zonas de su producción, circulación, difusión y recepción, así como a su -no menos considerable- condición de marginalidad respecto a los cánones estéticos de la industria musical.

Junto a los baladistas en serie que la industria musical modela, produce y entrega a las

---

2 Si bien actualmente en Chile hay grupos musicales y solistas que explícitamente se asumen como depositarias/os de un registro cebollero -El Bloque Depresivo, Mon Laferte, Los Vázquez, entre otras/os-, en otro tiempo este apelativo funcionó como un estigma social del cual las/los artistas tendían más bien a desmarcarse.

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

radios, persisten quienes creen que no debe haber orden ni moderación cuando el idioma es el arrebato. Son cantores sin cálculo, que suelen quedar del lado menos lucrativo, pero más entrañable del negocio (García, 2017: 12).

Con todo, el binomio clase dominante/clase dominada -en sus tradicionales distinciones- no resulta del todo concluyente al examinar las signatures de esta degradación. Aun cuando no existe una datación exacta respecto a cuándo comienza a utilizarse la cebolla como (sub)categoría en el campo musical, es posible encontrar algunas referencias recursivas a partir de los años 1950. Lo más inquietante es que estas referencias no siempre provienen de la clase consagradamente dominante y su previsible control masivo de la industria cultural. De la poética a las esferas políticas, las capas de la cebolla se bifurcan y se complejizan en la transversalidad del uso peyorativo con que esta categoría recorre las trincheras discursivas. Hacia finales de los años 1960, por ejemplo, en el contexto del nacimiento de la Nueva Canción Chilena, artistas e intelectuales de la izquierda militante también promovieron su relegación.

En el mejor momento creativo para el canto de contenido social, Patricio Manns creyó necesario titular una columna suya para *El Musiquero* con una advertencia esperable en una autoridad sanitaria: “LA CEBOLLA ES

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

UN PELIGRO PÚBLICO” (García, 2017:  
42).

En esta y otras declaraciones de la época prevalece la insistencia en calificar esta música como descomprometida, alienante e incluso comparable a los artificios de un fetiche de la mercancía “cualquiera”. Recientemente han comenzado a estudiarse las reservadas y a veces clandestinas adscripciones de la izquierda chilena a la música sentimentalista.<sup>3</sup> Víctor Jara, Rolando Alarcón, Los Jaivas e incluso el dúo valdiviano Schwenke y Nilo dan cuenta de algunos de sus arrebatos. Sin embargo, en el periodo que antecede e inaugura la Unidad Popular aún persistían y se recrudescían una serie de tensiones que lejos de desalambrear tendieron a encorsetar sus expresiones lagrimeras.

En el único libro hasta ahora dedicado íntegramente a la *Canción Cebolla*, García advierte que

---

3 En enero del 2019 se llevó a cabo en la Universidad Alberto Hurtado el Tercer Congreso Chileno de Estudios en Música Popular, cuyo tema central fue “Género y sexualidad en música popular: prácticas, articulaciones, disputas”. En este contexto, se presentaron una serie de investigaciones inéditas entre las cuales destaco el trabajo de Daniel Party: “‘Paloma quiero contarte’. Las masculinidades revolucionarias de Víctor Jara” (Universidad Católica de Chile); Lorena Valdebenito: “Música y afecto. Ternuras masculinas en canciones populares chilenas” (Universidad Alberto Hurtado) y el inspirador estudio de Rodrigo Pincheira: “Formas del amor, cuerpo y paisaje en ‘Rimas’ y ‘Ruta Cinco Sur’ de Schwenke y Nilo” (Universidad Católica de Concepción).

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

esta música no fue considerada en la íntima sensibilidad popular, precisamente por parte de quienes defendieron la causa revolucionaria de su poder (cf. García, 2017: 64). Desde otra perspectiva analítica, Bowen anota una idea similar, argumentando que tanto la desconfianza como la distancia de la Unidad Popular respecto a las manifestaciones culturales del sujeto popular se relacionan con el “infortunado” proyecto de su desalienación:

[...] la izquierda intelectual fue incapaz de comprender las estructuras simbólicas y culturales con que el pueblo se expresaba. La radicalidad de las Ciencias Sociales en denunciar la complicidad de las manifestaciones culturales masivas con la ideología dominante, junto a la impresión de que el pueblo no era autónomo ni consciente, fueron los principales factores culturales que determinaron la imposibilidad de la Unidad Popular de comprender y valorar efectivamente la manifestación subalterna más particular -y, pensamos, la históricamente más relevante- del período: el Poder Popular (Bowen, 2008: 11).

Pero lo más sugestivo -tanto en la observación de García como en la de Bowen- tiene que ver con las significaciones políticas de este tipo de manifestaciones “subalternas”, latentes y a la vez invisibilizadas en la imprevisibilidad de sus resistencias. Una de las

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

evidencias citadas en estos estudios ilustra las trastiendas de los actos convocados por la izquierda en nombre de los derechos del pueblo. En este contexto y después de cada manifestación ciudadana, “los sujetos populares” volvían a los rituales parranderos de sus antiguos desbordes, para reincidir en los ritmos sentimentalistas que obstinadamente tensionaban la “América novia mía” de la revolución (Inti Illimani, 1977).

[...] en los barrios y quintas de entretención, la misma gente que la tarde anterior estuvo en la ardorosa manifestación cantando ‘Venceremos’ arrulla los Wurlitzer de las fuentes de soda con los punteos de guitarra tan cuadrados como melifluos que caracterizan al bolero (Bowen, 2008: 9).

Como contrapunto, el testimonio de Dióscoro Rojas da cuenta de otras experiencias también situadas al interior de la izquierda. Las tensiones reveladas por Rojas no sólo apuntan a emplazar retrospectivamente las imposiciones de la intelectualidad militante de la época, sino además a lo que debió pensarse “popularmente” como parte imprescindible de un Canto Nuevo chileno.

Creíamos que la música popular era la base para fundar una nueva música. Pensaba que venía un canto nuevo -ese era el concepto que tenía en la cabeza- un camino que podía comenzar por Ramón Aguilera, la Sonora Palacios, por Lucho Barrios o la Palmenia

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

Pizarro, que desde ahí había que construir y no lo que imponía el Quilapayún o esos huevones de barba: una visión muy grotesca de lo que era la izquierda (Montecino, 2005: 189-190).

Algo en estas memorias permite suspender una acomodaticia transcripción generalizada y eventualmente productora de nuevos binomios (izquierda intelectual-izquierda popular, por ejemplo). En sus diversos matices, la significativa e irreductible lucha de la izquierda chilena frente a los continuos abusos hacia la clase trabajadora, campesina y obrera, vuelve al menos problemático cargar el peso categórico de la exclusión de la *Canción Cebolla* a la dimensión de la pobreza. Lo cual también es potencialmente extensible a los clivajes sociales de etnia y raza.<sup>4</sup>

Consecuentemente y sin pretender trazar un descarte interseccional, resulta imprescindible atender a las articulaciones entre cebolla y sentimentalismo, sexo y género. Sorteando las encrucijadas del mercado y del estado, es ahí donde parecen jugarse las gradaciones más sutiles y a la vez más complejas de este entramado cebollero. Entramado dentro del cual el sexo y el género

---

4 Siguiendo el orden de los destierros no sólo cuentan las persistentes dicotomías elitistas entre “alta y baja cultura”, sino además los posteriores y sucesivos arrinconamientos de la dictadura cívico-militar chilena. En este contexto, exponentes cruciales de la *Canción Cebolla* como Ramón Aguilera, fueron víctimas de prisión política y tortura (cf. García, 2017: 36).

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

no funcionan como un dato estadístico más dentro de una perspectiva analítica “inclusiva”, sino como dimensiones que singularmente gotean, escurren y se introducen en cada uno de sus ensamblajes.

Más allá de toda codificación metafórica, la cebolla se vuelve un estigma que produce y reproduce un marcaje identitario anclado al olor, al sabor y al sonido feminizado de la pobreza. Extendiendo los límites de sus asociaciones, no está demás señalar que en otros territorios de América Latina las mismas cadencias sonoras reciben el nombre de música de planchado, despecho, *brega* y cortavenas (cf. Party, 2009). Diferentes rúbricas que remiten a un paradigma común de descalificación de “lo femenino”, desde las jerarquías generizadas de la interpretación y la escucha de sus notas plañideras.

Jaramillo estableció los parámetros de un estilo sensiblero, “lo que los peruanos llamaban estilo cantinero, que se da en el norte costero del Perú y en Guayaquil, Ecuador. Un estilo de manierismo exacerbado, mucha emoción y situaciones muy al límite”, explica González. Tendencia a la afectación femeninamente exagerada, que llevó a Lorenzo Valderrama, otro representante del género, a precaverse y posar junto a su mujer y su hijo frente a las cámaras de la prensa gráfica de la época. No fuera a pensarse otra cosa (Contardo, 2007: 13).

M.P. Jarpa Manzur

“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

Con todo, el breve recorrido por estos anclajes históricos permite entrever hasta qué punto la categoría de *Canción Cebolla*, cebollera y cebollenta, encierra cuestiones tan antiguas y recientes a la vez. Tener en cuenta sus subrepticios pliegues abre la posibilidad de explorar las tensiones que se despliegan entre sus telas sonoras.

### Lemebel, Palmenia Pizarro y los desagravios de un “cariño malo”

Mi corazón de loca  
se tiñe con las tristezas  
del pueblo  
(Lemebel, en Sifuentes, 2009: 177)



Figura 1. Palmenia Pizarro y Víctor Jara (s/a)

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

Sobre un fondo mecanografiado en roneo se proyecta una imagen que captura un acontecimiento tal vez único en su tiempo. En la fotografía, las manos de Víctor Jara casi tocan los dedos de Palmenia Pizarro que concentradamente parecen tañer un acorde. No hay sonido, sino más bien el gesto o tal vez sólo la pose pixelada en sepia que, contradiciendo la ironía del texto, no permite asegurar quien enseña y quien aprende.

La imagen parece datar de algunos meses antes del golpe militar que, sin distinguir los “des-encuentros” latentes dentro de la música popular chilena, marcaría el “equipaje de su destierro” (González, 2017). En este contexto, el castigo no solamente fue funcional a los extremos de un terror de Estado que caía sobre el cuerpo físico de su adversario/a, sino además sobre las firmas menos “tangibles” de su existencia (cf. Foucault, 2002). En este sentido, los sofisticados dispositivos de control y represión produjeron desapariciones “otras”, que también afectaron a los tránsitos musicales de estos cuerpos.

El cierre de los espacios de “esparcimiento y diversión” incluyó peñas y carpas de circo donde antes se musicalizaba la Nueva Trova y La Nueva Canción Chilena, pero también teatros de revista, quintas de recreo y los caminos musicantes, ahora custodiados por

M.P. Jarpa Manzur

“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

las redadas militares.<sup>5</sup> No está demás volver a la memoria de las cadenas nacionales en las que Augusto Pinochet, máximo representante de los oficios de la dictadura, no dejaría de reiterar que: “en este país no se mueve una hoja sin que yo lo sepa”.<sup>6</sup> Declaración que da cuenta de un proyecto represivo profundamente antinómade.

Entre la noche y la niebla, la dictadura implementó disciplinamientos encubiertos que se introdujeron en cada fisura del cuerpo social. Ya sea en las cantinas o en las peñas, la noche se fue volviendo un espacio especialmente vigilado en cada uno de sus posibles desbordes. A los toques de queda y los estados de sitio se anexaron los patrullajes radiales, telefónicos y televisivos, que sostenidamente interceptarían las frecuencias y las audiencias populares. Así, las dimensiones anteriormente enfrentadas del Canto Nuevo y la música potencialmente “alienante” de la

---

5 En sus excesos, los decretos dictatoriales llegaron al punto de proponer la prohibición de “ciertos” instrumentos musicales por considerarlos potencialmente subversivos. El caso del charango, la quena y la zampoña ha sido datado (cf. González, 2017: 87), pero aún queda por rastrear las memorias de cómo estas prohibiciones afectaron los tránsitos cebolleros del requinto y las caravanas musicantes que en otro tiempo alegraban el “letargo opaco de la provincia” (Lemebel, 2015: 48).

6 Un registro de sus declaraciones está disponible en *The Clinic online* 3 de septiembre de 2013, <https://www.theclinic.cl/2013/09/03/para-los-que-celebran-las-40-frases-macabras-del-tirano/>

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

cebolla quedarían expuestas a las mismas suspensiones, que sin mayores gradaciones terminaron por allanar sus paisajes sonoros, instaurando la muerte de sus antiguas epifanías.

Dentro de los escasos testimonios que abordan la música popular, incorporando una dimensión cebollera de sus contextos y contratextos, me parece especialmente relevante el artículo de Soledad Bianchi (1987) y la reseña que Agustín Squella hace del libro de Marisol García (2017). En ambos casos, es posible entrever trazos memoriosos que dan cuenta de ‘un antes y un después’, atravesado por el mismo punto de fuga en que el sentimentalismo desestabilizaba las coordenadas jerarquizadas del dial.

En sus declaraciones, Bianchi aborda la Música Cebolla como una resonancia afectiva que en principio venía de la cocina, pero que posteriormente sería parte de su despertar en el exilio. Refiriéndose a los placeres, seducciones y restricciones que en los años 60’ enmarcaban estos ritmos, Bianchi señala,

El dial era tan jerarquizado como la sociedad entera. Jamás en «Hoyl», en el centro neurálgico del barrio alto, se oiría una ranchera, un corrido ni un vals peruano (si bien uno de Strauss podía acogerse con placer). Y en nuestras casas, de clases medias acomodadas, estas músicas que venían de la cocina o de las habitaciones de las empleadas

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

domésticas, empezaban a gustarme [...] (Bianchi, 1987: 150).

La inscripción que subtitula su artículo “No cambie el dial”, revela ya una insistencia en torno a una alteridad que se implica y se complica en estas primeras incursiones sonoras. IncurSIONES cómplices que llevaron a la autora a incorporar otras formas de entender el deseo, el goce e incluso el amor que estaba tañendo desde esas sexualidades otras. En su invitación, el encuentro se produciría intempestivamente cuando Lucho Barrios y la Sonora Palacios, irrumpieran en el exilio con sus ritmos cebolleros. En este contexto, la música sentimentalista resultó ser un aliciente “achilenado” de memorias que se desplegarían en una correspondencia de bailes en medio del destierro.

Una experiencia similar es consignada por Agustín Squella, quien también referencia la Música Cebolla como parte de las canciones que se cantaban en “bares y tugurios de mala muerte y de buena vida” y que ponían “las empleadas domésticas y los enceradores cuando los dueños de casa habían salido de compras” (Squella, 2017: s/p). Sin embargo, en su reseña al libro de García, no deja de referirse al caso de Palmenia Pizarro, a quien reconoce desde sus propias memorias devocionales:

Mi ídola, mi verdadera ídola, ha sido siempre  
Palmenia Pizarro [...] Conservé durante años

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

una fotografía juntos -Palmenia y yo-, jóvenes como éramos entonces, apuestos, ella con un gran cabello negro suelto hasta más abajo de los hombros, captados en medio de las cámaras del estudio. No soy de los que conserven fotografías, pero cierta vez, buscando no sé cuál en el álbum familiar, descubrí que mi retrato con Palmenia había sido intervenido. Aparecía yo, solamente yo, porque alguien había eliminado a la cantante con un decidido golpe de tijeras (Squella, 2017: s/p).

El gesto de conservación de su fotografía (in)tensiona una evidencia seductiva que permite entrever el pasaje entre la musa inspiradora y los agenciamientos que podría potenciar esta cantora. En algún punto, Squella exhibe lo que el libro de García omite. A la cadencia de su pobreza, su clase y su “cursilería” se suma el despliegue de superficies morenizadas de registro que, más allá de su “gran cabello negro suelto”, resultan claves en la comprensión de sus impactos sociales. Y aún cuando las declaraciones de Squella quedan atrapadas en el marco de una reseña, permiten vislumbrar hasta qué punto la relegación de esta cantora también pasa por un marcaje generizado y sexualizado del sentimentalismo. Ya sea por picarla finito o por asociarse a códigos de escucha históricamente anclados al lavado, al planchado y a esa “música que venía de la cocina”, Palmenia Pizarro sería

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

el centro expiatorio de las múltiples segregaciones que circundaron la consecutiva denostación de la *Canción Cebolla*, basada en una signatura velada pero históricamente signada en femenino.

El primer contrapunto ante esta signatura proviene de la propia cantora. En diversas entrevistas e incluso en su autobiografía persiste su respuesta concluyente y de cierto modo resistente frente a sus connotaciones peyorativas:

Odio el concepto de cebolla, porque me recuerda cuando era chica y me hacían picar así unos potes de cebolla para hacer las prietas. Odio también el apodo de cebollera, porque es despectivo [...] En verdad, el amor es así: tiene de bonito, de sufrido, de despecho, de amores prohibidos. Y, por otro lado, qué tiene de malo que haga llorar [...] hasta los ricos lloran con la mal llamada música cebolla. Una cosa es que lo oculten y no lo muestren en público, pero lloran igual por amor (Gallo, 2016: s/p).

Pero si bien Palmenia Pizarro nunca aceptó la denominación de cebollera, tampoco se desmarcó de sus registros lagrimeros. Sus cadencias musicales volvían siempre sobre los tópicos del “malogrado querer” (Lemebel, 2015: 48) que, al ritmo de un odio que “duele menos que el olvido” (1996) o del respeto implorado a un “cariño malo” (1970), no dejaban de poner en escena

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

ambigüedades e “inconsistencias lógicas” (Podestá, 1988) que desestabilizaban los códigos amorosos dominantes.

Sin embargo, las mismas letras que en el caso de los cantores causaban risas indulgentes por sus entonaciones exageradamente lloronas, resultaban inquietantes en la voz repiqueteada de la Palmenia. La suscripción con sangre de su “juramento” (Pizarro, 2015) o la declamación sostenida de que “lo que aquí se hace aquí se paga” (Pizarro, 1965a), no eran tan bien recibidas cuando el sujeto de esta enunciación se corporeizaba en “femenino”.

Sus memorias dan cuenta de las múltiples restricciones que pesaban sobre las mujeres que emprendían una carrera musical (cf. León & Henríquez, 2015). Aún así, sus notas no dejarían de inflexionar el pentagrama cebollero de los años 60’, incorporando a las amantes, las repudiadas y todas esas otras, invisibilizadas dentro del universo simbólico de la música popular.

Que yo cantara de desdichas amorosas por culpa de los hombres era mal visto por ellos, no les gustaban mis canciones porque hacían que las mujeres se rebelaran [...] Cuando grabé “Desprecio”, a comienzos de los años 60, mi director artístico me agarró y me dijo “no puedes cantar ese vals, porque los hombres te van a odiar”. Yo le dije, pero por favor, es un vals que dice la verdad sobre los

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

hombres. Y la terminé grabando y “Desprecio” decía: “tan rastrero y poco hombre que fuiste/ qué otra cosa yo pude esperar/ me humillaste porque yo te amaba y ese desprecio me lo has de pagar” (Gallo, 2016: s/p).

Este desafío ante su recepción tal vez permita entrever cómo sus recitaciones se fueron volviendo sino subversivas, al menos precursoras de las demandas que posteriormente serían levantadas por los movimientos feministas y disidentes locales (Davis, 1998). Y es en este punto donde habría que situar la crónica o más bien la elegía que Lemebel dedica a esta cantora. Paradojalmente o no, su “corazón de loca” no ofrenda sus letras a Víctor Jara sino a “la Palmenia”, a quien insistentemente inviste como “la voz del pueblo”.

Ocurría entonces que Palmenia era gusto popular, pero en esos años lo popular era llanto de pobres, drama piojento, valsecito peruano que entonaba la cantante con voz de chola limeña. Y a pesar del menosprecio que tienen los chilenos por la gente del Perú, las canciones de la Palmenia habían clavado hondo en la emoción herida de la miseria barrial, esa estética lagrimerera siempre dispuesta a suavizar rasmillones con el goteo entonado de la pena (Lemebel, 2015: 47).

A diferencia de Squella, Lemebel no sólo denuncia, sino que además denuncia cada una de las

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

intersecciones de su destierro. A través de la crónica se va entramando su color moreno a los rasgos norteños y a la voz de chola limeña que en sus (de)gradaciones cromáticas, barriales, étnicas, genéricas y sexuales, intensifican los tránsitos de su maldición.

Algo de ella escapaba de las modas, y la hacía presente tangenciada de otra forma en la amargura inconsolable de un malogrado querer. Algo en su timbre vocal tocaba finamente la desgracia del mal amor, y repiqueteaba valseado el rasgueo de su queja. Y esa nube gris errada en el pentagrama pop que rockeaba ese tiempo, era la Palmenia, la dama morena que junto a su trío de guitarras integraba esas caravanas de artistas que recorrían el país de norte a sur alegrando el letargo opaco de la provincia (Lemebel, 2015: 48).

Del texto al contexto, es importante tener en cuenta que la *Canción Cebolla* adscribe a la tradición trashumante del bolero de tríos y del vals del pacífico sur, que desde Guayaquil al puerto de Valparaíso potenciaría diversas mixturas identitarias (cf. Facuse & Torres, 2017). En sus itinerancias, la música cebolla no sólo circuló en las pequeñas tablas de cantinas y quintas de recreo, sino también en las picanterías. Escenarios menores donde picarla finito se fue volviendo un arte que, en el tiempo, integraría diversas cosmovisiones del “mundo popular” (Montecino, 2004: 39). A los “giros

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

pentáfonos y las anacrusas melódicas” (González & Rolle, 2005: 443) de la música se fueron adhiriendo imbricaciones deleitosas -culinarias y danzantes- que intensificaron sus efectos lagrimeros en el cuerpo social. Sin embargo, en Chile, estas errancias estuvieron tempranamente expuestas a las complejidades locales. Condiciones territoriales de existencia que en la crónica de Lemebel se describen como parte de la “mala leche geográfica del país” y de los accidentes que emboscaban a las caravanas musicantes.

[...] que un día un derrumbe, al otro día una inundación, al siguiente el aluvi3n, después el terremoto. A la gira próxima un choque, a la otra un asalto, un rosario de desgracias provocado seguramente por la casualidad y la mala leche geográfica del país. Pero no faltó la cantante veleidosa que, sin inmutarse, dijo que la fatalidad viajaba con la Palmenia. Y este pudo ser un comentario sin mayores consecuencias, a no ser por Don Francisco, el gordo animador de la tele sabatina, que repitió el chiste hasta el infinito, persignándose y cruzando los dedos cuando alguien nombraba a la inocente Palmenia. Así, el humor perverso que caracteriza a este suelo, le hizo el cartel de yeta a la cantante, que nunca más fue invitada a las giras, y menos a la televisión, donde el gordo ponía trenzas de ajo censurándole la entrada (Lemebel, 2015: 48-49).

M.P. Jarpa Manzur

“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

El vínculo entre la dama morena, el viaje y la fatalidad sugiere un primer acento en la marca generizada de su relegación. Al indagar en la figura del viaje en la escena musical nacional, no sólo llama la atención el entramado de migraciones, trashumancias y trayectorias musicales en general, sino también el lugar “estable” que las mujeres ocuparon en estos contextos (cf. Facuse & Torres, 2017: 17). La figuración de los “huachos-lachos”, anotada por Montecino y realizada por Becker (2011), da cuenta de las consecuencias de un orden laboral y económico que desde la Colonia justificaría culturalmente el “continuo errar” de los sujetos masculinos.

Debido al trasladado hacia distintas zonas del país, según sea la necesidad de los patrones, los sujetos masculinos no contaron con la posibilidad de conservar un espacio privado propio, ni de entablar y mantener una dependencia afectiva. Esto dio origen, como señala Sonia Montecino, a la existencia de relaciones endebles entre hombres y mujeres, y a la configuración de una imagen colectiva que define al hombre como sujeto inestable y ausente [...] De esta situación se desprende que los espacios privados, habitados periódicamente y abandonados por los lachos, quedaron bajo el gobierno y administración de las mujeres. Estas, para lograr la subsistencia de sus familias y de ellas mismas, focalizaron sus energías en la

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

creación, dentro de sus espacios privados, de “lugares y ambientes” destinados a la concurrencia de los muchos hombres errantes, habitantes de los caminos de la Colonia (Becker, 2011: 8).

Pero esta configuración cultural no dice mucho respecto a las mujeres que decidieron ir más allá de los “lugares y ambientes”, llevando a la práctica sus propias errancias. Entre los príncipes de los caminos y los huachos-lachos, persiste la pregunta por las cantoras, cantantes, compositoras e instrumentistas que buscaron agenciarse las mismas prerrogativas itinerantes.

La relación entre el viaje, la sexualidad y el género ha sido extensamente estudiada en diversos contextos culturales y bajo distintas condiciones de subalternidad (esclavitud, servidumbre, peonaje, etc.). Angela Davis, por ejemplo, remarca el rol subversivo de la música en la apertura de espacios de liberación frente a los lineamientos esclavistas de los Estados Unidos. Pero también advierte sobre algunas encrucijadas que funcionan como claves interseccionales en estos procesos emancipatorios y que tienen que ver con las subjetividades femeninas que se asociaron a estos tránsitos musicales. En el marco de su estudio sobre las cantantes del *Blues*, Davis da cuenta de los múltiples castigos sociales a los que se exponían las mujeres que abandonaban los mandatos de crianza, matrimonio y vida doméstica, también al interior de sus comunidades.

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

Dentro de estos castigos persistía su tachadura como exponentes pecaminosas, demoniacas y peligrosas respecto al orden sedentario de un discurso patriarcal que se extendía más allá de las fronteras raciales. En la línea binaria de esta historia transversalmente dominante no era lo mismo ser músico, hombre y viajero que ser una mujer que decidía abordar los caminos musicantes.

Uno de los temas más destacados dentro del imaginario de las primeras cantoras del *blues* fue el viaje [...] Gertrude Rainey - “la madre del blues” - canta sobre mujeres que siempre estaban caminando, corriendo, abandonando, cogiendo trenes y a veces divagando sin rumbo fijo. Sus idas y vueltas, lejos o cerca del hogar, se asociaban frecuentemente con el ejercicio de una autonomía en sus vidas sexuales (Davis, 1998: 66-67).

A pesar de la distancia en el tiempo y los espacios culturales, el estudio de Davis ofrece algunas pistas para redimensionar la calificación de yeta que pesa sobre Palmenia Pizarro. La superposición entre el viaje, la brujería y la fatalidad que ronda su castigo social parece atravesada por una prohibición culturalmente basada en la idea de una esencia femenina “estable” en su domesticidad. Y esto es lo que Lemebel también moviliza y desafía en su interpretación. En general, tanto sus travesías como la de los personajes femeninos que

M.P. Jarpa Manzur

“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

conjura en sus alianzas, se obstinan en el agenciamiento de sus errancias. Chavela Vargas, Penélope y la Loca de los escaños en la bruma, son algunos ejemplos de figuraciones de lo femenino que emprenden viajes, cruzan fronteras, toman aviones, trenes, barcos, en fin, “andan ciudades y charcos” (Violeta Parra, 1966). En estos tránsitos nómades, el deseo parece ser la fuerza estructurante de cada acción. A la voz que canta y al cuerpo que viaja se adhiere un impulso y en este caso un pulso “feminizante” que hace posible que “La Palmenia”, regrese envuelta entre las plumas amarillo limón con que Lemebel la hace brillar subversivamente en medio de su repatriación.

Al llegar los noventa se fueron los milicos, y la democracia hizo como que llegó pero nos dejó a todos con los crespos esperando. Apareció la televisión por cable y la pantalla se abrió al resto del mundo. Vino la mexicomanía y los programas estelares de Raúl Velasco y Verónica Castro ganaron sintonía en el rating nacional. Y ahí recién volvimos a encontrar a nuestra Palmenia, triunfando como reina envuelta de brillos y plumas amarillo limón. Ahí recién recuperamos su imagen, como si no hubiese pasado el tiempo, igual de joven, igual de hermosa con su cascada de pelo azabache y el repiqueteo trizado de su garganta. Y ahí, recién nos dimos cuenta del gran vacío sentimental que en todos esos negros años

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

nos había dejado su ausencia. Y ahora, por supuesto que avalada por la fama, los empresarios chilenos se atrevieron a contratarla como figura invitada de la tele democrática. Y Palmenia, generosamente humilde, le dedicó a todo Chile el Cariño Malo de su exiliada humillación (Lemebel, 2015: 49-50).

Entre las trenzas de ajo y las emboscadas territoriales, la crónica de Lemebel no deja de develar los pliegues más discriminados de la cebolla. Antes del interés académico por esta música y de los múltiples reconocimientos que recibiría Palmenia Pizarro, Lemebel reivindicó su nombre y sus cadencias en muchas de las crónicas radiales de su Cancionero.<sup>7</sup> Su trabajo revivalista no sólo contribuiría a la recuperación de un acervo musical socialmente relegado a “los placeres culpables”, sino que también volvería a las memorias desafiantes de las cantoras que encarnaron estos placeres. Y esto, lo reconocería la propia Palmenia Pizarro en una entrevista concedida al diario *La Segunda*, en el 2015. En este contexto, luego de rememorar el breve encuentro que tuvo con Lemebel a

---

7 Diversas Gaviotas de plata y de oro, premio a la simpatía otorgado por el Diario *La Cuarta* (2001), nombramiento como Hija Ilustre y Embajadora Cultural de San Felipe (2002), etc. (Cerde & Marambio, 2012, p. 110).

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

principios de los años 90<sup>8</sup>, la cantora vuelve a la lectura de su crónica:

Y Palmenia, generosamente humilde, le dedicó a todo Chile el Cariño Malo de su exiliada humillación”... Qué precioso escribe Pedro -comenta-. Pedro contó mi realidad y me hizo poesía. Pedro y yo vivimos un amor prohibido. Nos prohibió este amor la distancia, la gente que no nos dejó conversar en ese bar. Pero no importa... Porque ya nos vamos a encontrar y ahí tendremos todas las conversaciones que nos faltaron. —¿Le cantará? —Le cantaré: “Me hiciste renacer, me diste fe y consuelo, trajiste para mí... cariiiiño buenoooo” (Valbuena, 2015: 70).

Cantado a la patria, el “vuelvo a verte cariño malo” (1970) podría tener el mismo peso simbólico del “vuelvo para vivir” de Illapu (1991) o del “vuelvo con mi espera dura” de Patricio Manns (1990). Sin embargo, no puede obviarse el énfasis dado por Lemebel a ese “gran vacío sentimental” que dejó la ausencia de “nuestra Palmenia”. Aun cuando su salida de Chile coincidió con el golpe militar y con ‘todos esos negros años’ que sobrevivieron luego, su destierro lleva las marcas espurias de otras formas de humillación. Tal vez por eso el regreso de su cariño malo queda como una

---

8 El encuentro habría sido en un bar lésbico clandestino de la calle Bombero Núñez, en el Barrio Bellavista (Valbuena, 2015: 70).

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

intensa pero breve dedicatoria, tal vez sólo un intervalo  
en medio de los agenciamientos de una diversidad que  
insiste en los tránsitos irrefrenables de su revuelta.

## **Bibliografía**

Becker, G. (2011): “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, n° 15, 1-27. [https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82222646026]

Bianchi, S. (1987): “Música, noticias, alegría, no cambie el dial...”. en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°48, 149-153. [doi: 10.3406/carav.1987.2312]

Bowen, M. (2008): “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*, n°8, [doi: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.13732]

Braidotti, R. (2005): *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid.

Cerda, S. & Marambio, N. (2012): *Contigo al fin del mundo. Una historia del bolero en Chile*, Universidad de Chile, Santiago de Chile. [Memoria de título. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/134511>]

Contardo, O. (2007): “La sobrevivencia de la música cebolla”, *El Mercurio*, Cuerpo E, 28 de octubre, 2013.

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

Davis, A. (1998): *Blues legacies and black feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Pantheon Books, Nueva York.

Facuse, M. & torres, R (2017): “Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana”, en *Revista musical chilena*, n°71 (227), 11-47. [doi: <https://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>]

Federici, S. (2010): *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de sueños, Madrid.

Foucault, M. (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Gallo, M. (5 de Febrero de 2016): “Palmenia Pizarro, cantante: A los hombres les encantaba que yo los despreciara”, *The Clinic*. [Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2016/02/05/palmenia-pizarro-cantante-a-los-hombres-les-encantaba-que-yo-los-despreciara/>]

García, M. (2017): *Llora corazón. El latido de la canción cebolla*, Catalonia, Santiago de Chile.

González, J. P. (2017): *Des/encuentros en la música popular chilena. 1970-1990*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

González, J. P. & Rolle, C. (2005): *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, Santiago de Chile y La Habana.

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

Hernández, M. (2011): Nanas de la cebolla. En Á. Cosmos (Ed.) *Miguel Hernández. Trayectoria (breve antología)* (pp. 35-37). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. (El poema original fue escrito en 1938 y publicado de manera póstuma en 1958 por la Editorial Losada, en Buenos Aires).

Illapu (1991): Vuelvo para vivir [canción], en *Vuelvo amor... Vuelvo vida*, EMI Odeon.

Inti Illimani (1977): América Novia Mía [single], Movieplay.

Jarpa Manzur, M. P. (2021): “Devenir mujer como cualquier minoría”. Figuraciones de lo femenino en la *performance* de Pedro Lemebel (1986-2015). Doctorado financiado por CONICYT-PCHA, 2016-2020, Folio 21160107.

Serrat, J. M. (1972): Nanas de la cebolla [canción], en *Miguel Hernández*. Zafiro/Novola.

Lemebel, P. (2015): *De Perlas y Cicatrices*, Seix Barral, Santiago de Chile (original publicado en 1998, Lom, Santiago de Chile).

Lemebel, P. (2017): *Loco Afán. Crónicas de sidario*, Seix Barral, Santiago de Chile (original publicado en 1996, Lom, Santiago de Chile).

León, S. & Henríquez, R. (2015): *¡Qué lindo canta PALMENIA!*, SCD, Santiago de Chile.

Montecino, S. (2004): *Cocinas Mestizas de Chile. La Olla Deleitosa*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

- Montecino, S. (2005): *Reencantando Chile*, Comisión Bicentenario, Santiago de Chile.
- Pizarro, P. (1965a): Desprecio [canción], en *Qué Lindo Canta Palmenia*, Philips.
- Pizarro, P. (1965b): En vano [canción], Mono-Philips.
- Pizarro, P. (1970): Cariño malo [canción], en *Palmenia Pizarro. Sus grandes éxitos*. Philips.
- Pizarro, P. (1996): Ódiame [canción], en *Palmenia Pizarro. Sus más Grandes éxitos*, Columbia, Sony Music.
- Pizarro, P. (2015): Nuestro juramento [canción], en *íntimo*, Mapa Records.
- Party, D. (2009): “Placer Culpable: *Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival*”, en *Latin American Music Review*, n° 30(1), 69-98. [doi: <https://doi.org/10.1353/lat.0.0034>]
- Manns, P. (1990): Vuelvo [canción], en *Patricio Manns en Chile*, Alerce.
- Podestá, J. (1988): *Te odio y te quiero. Las dudas del sujeto popular (análisis del cancionero popular)*, El Jote Errante, Iquique.
- Ruíz, A. (1999): “Lucho Barrios, el rey de la cebolla”, en R. Torres (Ed.) *Actas del II Congreso Latinoamericano LASPM* (148-157), Dolmen, Santiago de Chile.
- Sifuentes, B. (2009): “El retorno de la Manuela: travestismo/ identificación/lo abyecto en Loco Afán de Lemebel”, en *Inti, Revista de literatura hispánica*, n° 69, 171-185. [Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23288700>]

M.P. Jarpa Manzur  
“Mi amor es tan rebelde como el tuyo”. Algunas notas  
minoritarias en las crónicas de Pedro Lemebel

Squella, A. (2017): “¡Cebolla!”, *T13*. [Recuperado de <https://www.t13.cl/blog/columnas1/cebolla-columna-agustin-squella-boleros>]

Valbuena, R. (30 de octubre de 2015): “La historia de amor entre Palmenia y Pedro”, *La Segunda*, 70-72.

Parra, V. (1966): Gracias a la vida [canción], en *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, RCA Víctor.