

FERNANDO A. BLANCO

ORCID: 0000-0002-0710-5660

Bucknell University

Correo: Fab010@bucknell.edu

Desde el futuro: el archivo Lemebel

Palabras clave: archivo — documental — Lemebel — *performance* — testimonio.

Resumen

El trabajo sobre la obra y la figura de Pedro Lemebel (1952–2015) ha sido exhaustivo. La crítica ha reflexionado sobre su narrativa, su trabajo radial, performático, de activismo político y mediático (Blanco, 2004, 2017, 2020; Blanco y Poblete, 2010; Poblete, 2018; Bianchi, 2018; Martínez, 2021). Sin embargo, no mucho ha sido escrito sobre los documentales *Pedro Lemebel. Corazón en Fuga* (Quense, 2008) y *Lemebel* (Reposi, 2019). El objetivo de este texto es reflexionar sobre ambos filmes como ejercicios testimoniales de un modo propio de preservación del artista. El artículo explora esta noción de autoarchivo: la de documentar el futuro con una clara conciencia de finitud y también de obra.

La propia conciencia

Una de las características más sobresalientes de la ética de trabajo de Pedro Lemebel era la absoluta conciencia de obra que poseía. No dejaba nada al azar. Desde los tiempos de las Yeguas del Apocalipsis a finales de los años 80 y hasta entrados los 90, Lemebel destacó por su rigurosa disciplina y agudo sentido conceptual. Sobre todo, en términos visuales y sonoros. Lo primero, probablemente, responde a su formación temprana como docente de artes plásticas combinado con su interés por la filmografía y la cultura popular latinoamericanas, y lo segundo, a su educación socioafectiva y política a través de la radiofonía. Dos médiums, la radio y el cine, que iban a definir su poética semiótica y performativamente. Muestras evidentes de esta conciencia quedaron expresadas en su trabajo unipersonal y colectivo con la renovación absoluta de los lenguajes estético-políticos instalados por las generaciones de artistas anteriores. Estos fueron reconvertidos en y con el imaginario del cuerpo homosexual por fuera de los registros del arte

de la vanguardia histórica, en particular, de aquellos pertenecientes a la llamada *Escena de Avanzada* (Richard, 1987). Cada *performance* en el trabajo lemebeliano es en sí misma una poética de obra, en la que el guion lo entrega el imaginario sociohistórico, ideológico o cultural que se materializará en el entrecruzamiento simbólico de tiempos, espacio, cuerpo material y cuerpo sonoro de la intervención, independientemente de si es escrito, oral o actuado. El propio Lemebel, en entrevista con Elizabeth Neira, define su posición estética frente a la escritura de la crónica y la *performance* de la siguiente manera: “el mío es un voyerismo invertido, porque puedo estar adentro y afuera del escenario según me convenga” (Neira, 2018: 59). El desdoblamiento consciente entre el ejecutante y lo ejecutado, entre habitar el enunciado o ser el enunciador es una estrategia también política. La conveniencia de ser o estar de acuerdo con la circunstancia le hace tomar esa posición de control significativa, dominio del coeficiente de sentido presente en sus intervenciones y en la recepción de las mismas. Sus crónicas operan de manera similar, sobre todo en sus primeros tres volúmenes, donde los imaginarios —urbano, de la peste (SIDA) y del enjuiciamiento a los medios de comunicación— sostienen, en la voz de la *narratriz*, la loca, una micro-ensayística de un tono feroz en contra del mundo social en el que habitaron estas experiencias bajo el autoritarismo militar y económico de las últimas décadas del siglo XX. La matriz de su trabajo es un testimonio fraguado en tres dimensiones: visibilidad, sonido y letra. Cada una de ellas se materializa por medio de la voz para producir el cuerpo político de una conciencia intelectual y ética, la Loca, cuya labor es múltiple. Primeramente, llevar adelante una concientización de clase; producir una identificación a través de un cuerpo disidente desde el cual era posible “reorganiz[e] the experience and cultural formations of subaltern groups” (Gunster, 2000: 240), el cuerpo paría de un homosexual proletario, como sugiere Diana Palaversich (2010: 246). Segundo, recuperar la memoria histórica y cultural desde su biografía, atravesada por los crímenes cometidos por la dictadura militar y, por último, reconstruir un archivo cultural de las vidas invisibilizadas, diezmadas y precarizadas en Chile y Latinoamérica por estructuras económicas, políticas e ideológicas en los últimos 40 años.

El documental latinoamericano ha seguido una trayectoria diversa. Su definición resulta compleja frente a la multiplicidad de influencias en su etapa de formación, a la ductilidad del medio (la influencia de los noticieros es notable), a los cambios introducidos por la tecnología, a las condiciones locales específicas de circulación-distribución y al lugar y función del documentalista. Desde una mirada político-histórica, podemos emparentarlo en su poética con la novela testimonio, la crónica y el propio testimonio, dado su afán de registro de lo colectivo a partir de una cierta individualidad. El rasgo que quisiéramos resaltar en este estudio es la peculiar situación comunicativa que conecta al sujeto y al objeto de este ejercicio testimonial. Una combinación dialógica entre subjetividades en pugna visual y narrativa es resuelta a través del montaje y la edición. En los dos documentales que comentamos la relación entre el sujeto biografiado

y la documentalista se construye en base a una colaboración. Sin embargo, como veremos, en el caso de Lemebel, ya sea por la peculiar condición del material de archivo seleccionado o por su presencia directa en el film, la elaboración de la subjetividad queda a su cargo. Es él quien se incluye como un “obstáculo” en la totalidad del encuentro dialéctico entre su posición como objeto del trabajo documental y sujeto del archivo, a la vez que actante interno y externo en sus textos. Paulo Antonio Paranaguá nota que el género manifiesta dos condiciones de la no ficción: su sensibilidad social y artística y su oposición al cine industrial (Paranaguá, 2003: 39). Los dos documentales comentados en este artículo coinciden en la exploración de vida y obra de un personaje específico a través de sus archivos. Uno, sobredeterminado por el género híbrido de la crónica urbana, y el otro, marcado por la imposición estética y biográfica de la *performance* en la historia íntima y pública de Lemebel.

Los documentales

Claramente el trabajo de Quense (2008) entra dentro del paradigma del documental social, emparentado con la escuela de Joris Ivens —incluso de Patricio Guzmán— responsable de varios trabajos vinculados al Frente de Acción popular, precursor de la Unidad Popular de Salvador Allende (Paranaguá, 2003: 45). Su afán es destacar la dimensión política del personaje y de su intervención en la esfera pública y cultural del país sin abandonar una exploración estética de la visualidad implícita en las crónicas seleccionadas para el documental. Por su parte, el trabajo de Raposi está más del lado del documental de autor, influenciado por la estética del documental televisivo. Uno donde el viaje emocional que se desata a partir de la reinterpretación de las *performances* de un Lemebel que negocia todo el tiempo la construcción de la historia no logra neutralizar la confección de un relato en clave de martirologio del que *ex profeso* se ausenta la dimensión social. Desde esta perspectiva, los dos trabajos documentales que se hicieron sobre la vida y obra de Lemebel debían, de un modo u otro, hacerse eco de este proyecto. Si bien es cierto que son creaciones independientes de la figura autorial de Lemebel, no lo son en tanto se traman sobre un archivo compartido pública y privadamente sobre el cual se van construyendo ambos relatos. La imposibilidad de sustraer al protagonista del mundo social que lo acogió, espacio en el que el propio Lemebel fraguó su obra, a la vez que se constituyó en el resultado de la misma, hace la tarea de Quense y Reposi aún más desafiante. En particular, para el *Lemebel* de Reposi, por dos razones. La primera, la propia directora apuesta por “la reinterpretación del archivo” (Entrevista *El Mostrador*, 02:53) del trabajo performático de Lemebel aduciendo el desconocimiento que se tenía de este en el año 2007 por su condición de “underground” (02:39) y argumentando que será su propia “visión sobre Pedro” (05:33) la que aparezca en la

película¹. De este modo, sustraer la *performance* del contexto que la significa en pos de una lectura esencialista del cuerpo homosexual en escena, al que ella le atribuye el valor político absoluto, significa reducir su proyecto a este gesto de exhibición semipornográfico, que repetirá desde un sentimentalismo nostálgico a través del film, invalidando el involucramiento y la elaboración social de este archivo. El segundo elemento que vuelve al documental de Reposi un espacio complejo en su análisis es la pulsión de muerte que lo recorre. Pulsión confesional (a momentos piadosa) que hace posible pensar en una suerte de normalización de la subjetividad del protagonista —el destino trágico del homosexual—, negándole la capacidad de agencia intelectual, política y de goce que caracterizó su obra. El mapa trazado por la documentalista, en el cual la conciencia de muerte del propio escritor en primera persona singular va contaminando todos y cada uno de los segmentos del film, junto con la complicidad mórbida de la audiencia que ya ha vivido el fallecimiento del protagonista varios años antes de su estreno, resulta asimismo un mecanismo cuestionable.

En el caso de Quense la dinámica es diferente. También nos encontramos enfrentados con la pulsión de muerte, pues esta toca varios de los relatos incluidos en el documental de manera directa. El incendio (intencional) de la disco gay *Divine* en la ciudad de Valparaíso en 1993, el funeral de Gladys Marín, la crónica de Pisagua unida a la entrevista de Ana González de Recabarren y la propia muerte de doña Violeta Lemebel, con cuya tumba abren las escenas iniciales de Pedro hablando, portan una historia de exterminio: la del genocidio político y la de la homofobia estructural. Sin embargo, en Quense el trabajo se centra en la reelaboración visual de las crónicas seleccionadas para el guion y es a través de ellas que se va reponiendo una verdad sobre el protagonista. Una verdad política y estética y no solo de efectismo sentimental. Aunque Lemebel, en este caso, no dicta la pauta, sus crónicas renarradas visualmente van dándole forma al archivo en el que se constituirá esta película. Para el caso de Reposi, es imposible no observar la intervención directa del escritor en la forma en la que sus materiales —su archivo íntimo y público— se van integrando a la mirada curiosa de la directora bajo su socarrona vigilancia. Como afirma sagazmente Ruffinelli (2020: 260), “es importante advertir que las consultas mutuas se realizan en el proceso de filmación. Cuando Lemebel opina que deben usar una canción en particular, aunque Reposi no conteste de inmediato, es obvio que ella está filmándolo y es un participante activo de la puesta en escena”. Esta maniobra de Lemebel, la táctica de preguntar, de confirmar la pertinencia de un material determinado, del sentido que aporta al total, aparece repetidamente. Esta misma curiosidad

¹ La polémica local que suscitaron las declaraciones de la directora puede seguirse en el siguiente enlace <<https://twitter.com/elchedelosgays/status/1170046001287192577?s=08>>. El periodista y activista Víctor Hugo Robles, conocido como el *Che de los gais* y conductor del programa radial “Siempre viva en vivo” de la radio de la Universidad de Chile, es uno de los principales defensores de la tesis de la despolitización de la vida y obra de Lemebel en el film de Reposi. La propia directora insistirá en el tema del desconocimiento de la figura cultural de Lemebel en una entrevista hecha en Berlín (Wuttig, 2019) a pesar de que el escritor había recibido en Alemania el premio Anna Seghers en el 2006.

(interés) se proyecta sobre la audiencia, ávida de saber la verdad sobre la historia de este personaje de culto popular y de moral negativa; parodiando el título del célebre ensayo sobre el escritor francés Jean Genet (Sartre, 1967): un *San Lemebel, comediante y mártir*.

El Autoarchivo

Los dos documentales que se analizan en este trabajo siguieron derroteros distintos, aunque no completamente diferentes. El primero de ellos, tal y como plantea su directora Verónica Quense, se inició en un proyecto fallido postulado a un fondo estatal (CORFO) para hacer una película basada en una crónica de Lemebel: “La última noche de Loba Lamar”. Acerca de esta iniciativa declara Quense: “me entusiasmé con hacer un docu sobre él. Ya venía grabando hace tiempo varias situaciones, carretes, cumpleaños, caminatas, conversaciones etc. Al Pedro le pareció buena idea y le dimos”. De acuerdo con la directora, este documental quería destacar “al escritor de crónica política”. Siguiendo con su plan de trabajo, Quense seleccionó las crónicas que le “parecieron mejores para desarrollar en imágenes y en las que él hablaba de sí mismo también”. (Blanco, entrevista inédita). En este sentido el trabajo planteaba el juego autoficcional del testigo que atraviesa mucha de la literatura lemebeliana. Quense la combina con materiales literarios desdoblados en *performances* diversas. Para llevar adelante la filmación, Quense se documentó en los archivos de la Radio Tierra. Seleccionó algunas de las intervenciones de Pedro, otras las grabó en directo, mientras que la escena en particular del *tren de la victoria* en la que aparece con su amiga Gladys Marín fue ideada por el propio Lemebel y el material proporcionado por el Partido Comunista chileno. Marín fallecería en el intertanto y Quense agregaría las tomas que aparecen de su funeral. El documental incluye además la visita de Lemebel a La Habana en 2006, invitado por Casa de las Américas con motivo de la Semana del Autor dedicada a su obra, y una extensa entrevista de Pedro a Anita González de Recabarren (1925–2018), activista emblemática por los derechos humanos y dirigente histórica de la Asociación de Detenidos Desaparecidos. La *performance* realizada en Pisagua registrada por Quense *in situ* es una de las escenas más conmovedoras y visualmente sublimes del film y sin duda, la muestra más clara del ejercicio de autoarchivación de Lemebel. *Pedro Lemebel. Corazón en Fuga* de Quense comienza con el entrelazamiento de dos crónicas de Lemebel: “Del Carmen bella flor (o el radiante fulgor de la santidad)” publicada en 1998 en su libro *De perlas y cicatrices* y “La música y las luces nunca de apagaron” incluida en el volumen *La Esquina es mi corazón*, aparecido en 1995. La figura de la Virgen del Carmen, interpretada por la actriz Claudia Pérez, quien habla directamente a la cámara, abre el documental, antecedida por la voz en *off* del cronista Lemebel. Para el uruguayo Jorge Ruffinelli (2020: 255), crítico literario e investigador en cine latinoamericano, esta apertura es “representativa de las personalidades de las «locas» antes que del catolicismo... un breve

introito barroco”. Desde el primer momento es el gesto del escritor aumentado por su voz el que va a darle el tono de la narración. La historia que se cuenta a sí misma, la personal y la del país. La siguiente secuencia desenfoca la cámara hacia el cielo sostenido por el follaje de árboles mecidos por el movimiento del lente. La toma encuentra geoméricamente al autor y, desde el punto de fuga del plano de escena, le escolta mientras avanza por uno de los pasillos del Cementerio Metropolitano vestido de negro debajo de un gran paraguas rojo. Corte. La siguiente transición nos lleva al plano detalle del nombre del escritor esculpido sobre una lápida; así se deja entrar la siguiente escena, que lo muestra leyendo en un traje de lentejuelas negras, con la luz proyectada sobre su rostro, que se funde en un fondo claroscuro. El plano medio de Lemebel en *drag* se transforma en un fulgurante panteón en llamas en el que su voz, sobre el fondo musical de Grace Jones, recorta las muertes por calcinamiento de una veintena de personas como memorial sonoro. Esta lectura de la crónica “La música y las luces nunca se apagaron” denuncia el incendio de la discoteca *Divine* en la ciudad de Valparaíso en 1993, que acabó con la vida de varios homosexuales. Unos minutos más tarde, la cámara vuelve a traernos a un Lemebel de pie frente a la tumba de su familia, en la que yacen los restos de su abuela y luego de su madre. Bajo la lluvia detenida por el paraguas que lo cobija, reflexiona sobre su futura muerte frente a la losa en la que ha hecho grabar su nombre junto al de sus familiares. Su voz sentencia: “en el fondo porque yo ya estoy aquí y aquí me voy a quedar” (04:26). Ruffinelli (2020: 254–258) considera que este trabajo de Quense, a quien se permitió valorar “como una de las mejores cineastas latinoamericanas”, es el resultado de la conjugación de dos talentos. Ni Quense cedió su vocación y arte a una indudable egolatría, ni Lemebel se entregó a manos llenas”. Para el pensador uruguayo, una de las fortalezas del film es la posición de anonimato en la que se coloca la documentalista celebrando su mudez. Esta fue criticada —siguiendo quizás el paradigma de Patricio Guzmán— por la “ausencia de información contextual de la «voz» de la autora justificando y explicando su elección a cada paso, por la ignorancia sobre el género” (Ruffinelli, 2020: 259).

Por su parte, el documental de Reposi es un trabajo de mucha más larga data. Ocho años demoró la directora en recopilar y editar el material con el que se hizo *Lemebel*. La película surge de una invitación que Reposi hace a Lemebel luego de volver de completar estudios en el Reino Unido. Se habían conocido durante la filmación de un capítulo del programa *El show de los libros*, conducido por el escritor Antonio Skármeta. A partir de allí comienza una relación de colaboración que se extenderá por casi una década, interrumpida por la muerte de Lemebel en 2015. El documental demorará todavía otros cuatro años en estrenarse. En él, Reposi combina el relato guiado por su voz en diálogo con Lemebel con lo que ella llama “contenidos” (01:13). “Materiales” corrige Pedro, para luego agregar con un tono correctivo: “es una reconstrucción, cariño, lo que estamos haciendo nosotros” (01:23) y advierte que no le interesa que el documental se reduzca a una biografía, sino que sea más bien un “chispazo de biografía” (01:36) cuya coherencia venga de los materiales de las *performances* con las que se va a tra-

bajar. Esta primera escena define la relación entre documentalista y sujeto, un vínculo de apoyo mutuo en el que la voz de Pedro irá apuntando observaciones, reflexiones, correcciones, ensayando opciones frente al plan de la cámara de Reposi y su reinterpretación visual del archivo del que dispone. El documental comienza con “Desnudo bajando una escalera” (febrero de 2014), la penúltima *performance* pública de Lemebel. La imagen seleccionada es la caída del escritor ensacado por las escalinatas llameantes del Museo de Arte Contemporáneo (MAC): abruptamente el chasquido del corte nos lleva al escritor vestido de blanco en silla de ruedas recibiendo un ramo de rosas mientras lo hacen descender por una rampa camino al homenaje que se ha preparado para él. Es enero de 2015. La voz de la documentalista se hace cargo de la escena justificando la toma en la petición del propio escritor: “me dijiste que te filmara, que no dejara de hacerlo” (03:41). Los dos descensos invocan el significante de la mortalidad, insistiendo de manera clara en el fin trágico de la vida del artista. Comentamos estos dos principios, pues nos parece que ilustran con claridad las dos miradas que reinterpretan la imagen y el archivo de Lemebel en ambos filmes. La primera de ellas lo hace con una documentalista en segundo o tercer plano que deja el espacio de la cámara completamente al servicio del protagonista: el escritor de crónicas cuyo compromiso político y popular es irrenunciable por constitutivo. Y la segunda, una directora que comparte *vis a vis* el primer plano del *performer* reconstruido por los materiales expuestos en el documental. Más allá de estos dos modos de presentar la historia y de la polifonía con que se componen las diferentes voces que forman parte del film, el trabajo que Lemebel va haciendo en los dos casos indica claramente su conciencia de que se están produciendo dos versiones de sí que no le son ajenas. No se trata solo del modo en el que sus respuestas van pauteando al espectador, cuidándose de no caer en la banalización de su historia, sino también de la manera en que sus propias elecciones instruyen y corrigen la edición de los materiales montados.

Pedro Lemebel. *Corazón en fuga*

El trabajo de Verónica Quense reposa en la fortaleza de las crónicas seleccionadas: el propio Lemebel, junto a las selecciones estéticas de composición visual y dramática. La idea de utilizar las crónicas como soporte resulta un recurso crucial desde el punto de vista de la inflexión ideológica y estética que la lectura de estas introduce en el documental. Es la voz de Lemebel la que orquesta la polifonía de voces que ingresan al espacio del mundo narrado por el documental. Quense, de manera muy sutil, va urdiendo la voz del *performer* a su mirada. Juntas, la perspectiva de la cineasta —la cámara— y el ojo sonoro de la lectura en voz alta —el timbre y la imagen— se conjugan en la esencia misma de la película: recordar, no olvidar, futurizar en un viaje de archivación de materiales. La primera persona de Lemebel aparece en varias de las secuencias que conforman

el montaje del documental. Es él quien, distanciado por el recurso del narrador de las crónicas, se despliega en los enunciados visuales que lo desdoblan como La Loca. De este modo, se suceden interconectadas la risa cómplice entre la poeta Carmen Berenguer y Lemebel, la conversación en el bar con un desconocido a propósito de la tristeza que lo embarga, el diálogo entre él y Gladys Marín en la campaña presidencial de esta última, la despedida de Pedro para el funeral de Marín. La imagen del escritor caminando por el pasillo central del ex Congreso Nacional constituye una réplica de la secuencia inicial del propio Pedro en la avenida central bordeada de tumbas del Cementerio Metropolitano que abre el film. El documental deviene entonces archivo de segundo grado. Las crónicas se han desdoblado en testimonio visual de todo aquello que rodeó su génesis, tal y como ocurre con la visita del escritor al departamento familiar registrado por un gran angular que como ojo de buey nos permite espiar la intimidad a través de puertas, ventanas, escaleras y balcones de aquel que creó esa “renovación del testimonio latinoamericano”, como plantea Ruffinelli (2020: 258). Nuevamente en esta secuencia es la crónica “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” en la voz del poeta, la que se torna el personaje central. Lemebel y Quense saben que están produciendo un monumento político a la vez que íntimo. Un objeto que contiene la interpretación histórica y psicológica de una época —el pasado de la dictadura— ordenada por medio de una serie de documentos —sus crónicas-realineados visualmente— en sus *performances* y en la puesta en escena documental, cuya organicidad descansa en la función interpretativa que cada uno de ellos tiene de un determinado evento, público o privado, secreto o manifiesto. Función amplificadora con sutileza por la cámara y la edición de Quense. Las siguientes dos partes del documental cubren la conversación entre Lemebel y Anita González de Recabarren y la participación de Lemebel en la “Semana de Autor” en La Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Quense fue también parte de esa delegación de artistas y académicos convocados por el propio autor. Una prueba más de cómo el propio Lemebel iba enhebrando una recepción crítica de su trabajo a la documentación del mismo. Intercaladas entre estas secuencias se van superponiendo registros fotográficos y de video de *performances* emblemáticas (“A media asta”, 1988; “Refundación de la Universidad de Chile”, 1988; “Lo que el Sida se llevó”, 1989; “Homenaje a Sebastián Acevedo”, 1991) junto a otras lecturas de crónicas contra la playa en la que se encuentran con Anita, la compañera de entrevista. La conexión entre ambas secuencias resulta evidente. El proyecto de la Unidad Popular, la figura de Allende y la revolución cubana son parte de la misma utopía social. Lemebel se encarga de atar la represión brutal y desaparición de víctimas en Chile con la posición del régimen castrista frente a la producción disidente de un autor y del colectivo de arte homosexual *Las Yeguas del Apocalipsis*. El montaje del material de archivos del escritor responde a la misma lógica de las crónicas y entrevistas que los sostienen: la dictadura sigue presente, solo que se ha metamorfoseado en una democracia neoliberal en la que los muertos y los desaparecidos han sido maquillados con la felicidad del consumo. Sin caer en la fabulación, Quense levanta los mundos parias violenta-

dos que aparecen en las crónicas elegidas, construyendo un segundo documental incrustado entre las imágenes que se espejean entre sí: la biografía del Lemebel íntimo y político es, a su vez, la del país herido. Recordemos que ha sido el propio Lemebel el que ha propuesto que estuvieran estas mujeres en el documental. Su abuela, Violeta Lemebel, Anita González y Gladys Marín son parte de la épica femenina que Lemebel insiste en honrar junto a todos los desaparecidos, una epopeya trágica de la que la última secuencia en Pisagua es corolario póstumo². Quense ha hecho de este documental una amalgama precisa entre el cine directo y el *cinéma-verité*, mostrando de qué modo el montaje de los archivos, la edición y el lugar de la cámara para descubrir y producir el sentido son, aunque centrales, dependientes de las elecciones previas del propio personaje. Las reflexiones sarcásticas, irónicas, mordaces siempre presentes al interior de las narrativas que se imbrican en cada una de las escenas en las que comparte el plano con estas mujeres lo confirman. Es esta hagiografía femenina uno de los vectores fundamentales en la concepción del propio documental. Decisión compartida con la documentalista, quien entiende la necesidad de su presencia como catalizador de la palabra e imagen lemebelianas.

Lemebel de Reposi

En el documental de Reposi, la relación entre la directora y el personaje resulta completamente distinta, como hemos señalado, no solo por la polémica que causó la recepción del trabajo en Chile, sino por la evidente presencia de Lemebel en la mayoría de las escenas. El escritor aparece con plena conciencia de lo que desea que se haga. De manera sistemática introduce comentarios, sugerencias y elecciones que se imponen. Lemebel, al interior del documental, no es un personaje sino un relato cautelado por su propia conciencia política y estética. Es su propia poética la que se reencarna e incrusta como una segunda piel por medio de su palabra al archivo documental que Reposi ha creado. “Lo viejo es inherente a lo nuevo”, diría Hegel (Badiou, 2008: 34) y es justamente esta determinación de la propia figura de Lemebel-relato la que se manifiesta inscribiendo, por medio de sus intervenciones en la plaza —el ágora ficcional del film—, los límites a la manipulación de su archivo. Esta peculiar forma de controlar su obra, el sí mismo lemebeliano, se actúa por medio de preguntas ingenuas a Reposi (una suerte de mayéutica neobarrocha³) mientras se van realizando las selecciones semióticas en *Lemebel*. Ambas directoras, de una u otra manera, se vuelven las operadoras del relato lemebeliano, y se ajustan al límite que la figura del artista y su obra-

² Pisagua fue un campamento de prisioneros utilizado por la dictadura entre septiembre de 1973 y octubre de 1974 y utilizado como centro de detención y torturas. Diecinueve personas fueron ejecutadas en este lugar.

³ Véase el libro de Soledad Bianchi (2018) para ampliar la referencia al neologismo *neobarrocho*.

archivo les imponen. Así, mientras Quense celebra la política del relato, presentándonos la resistencia a la normalización trágica de sus experiencias —la homosexualidad, la militancia, la muerte, la enfermedad— desde la memoria política como su fuente de sostén; Reposi refunda lo repetible, lo que ha sido socializado del relato, el melodrama de su subjetividad en el duelo constante impuesto por la edición. No obstante, la conciencia de obra del artista retoma la enunciación con cada aparición en pantalla, es la autofiguración deseada del Lemebel-archivo con la que se asegura de que su legitimidad histórica y subjetiva no resulte, por virtud de su ausencia, arrasada.

Referencias bibliográficas

- Badoiu, Alain (2008): *Teoría del sujeto*, Juan Manuel Spinelli (trad.), Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Bianchi, Soledad (2018): *Lemebel*, Santiago de Chile, Montacerdos.
- Blanco, Fernando A. (2004): *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, LOM.
- Blanco, Fernando A. (2017): ««La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida». La última performance de Pedro Lemebel», *Cuadernos de Literatura*, XXI, 42, pp. 67–78, <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.feys>>.
- Blanco, Fernando A. (ed.) (2020): *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en la obra de Pedro Lemebel*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert.
- Blanco, Fernando A. y Juan Poblete (eds.) (2010): *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Gunster, Shane (2000): “Gramsci, Organic Intellectuals, and Cultural Studies: Lessons for Political Theorists”, en Jason A. Frank y John Tamborino (eds.), *Vocations of Political Theory*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, pp. 238–260.
- Lemebel, Pedro (1995): *La Esquina es mi corazón. Crónica urbana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Lemebel, Pedro (1998): *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago de Chile, LOM.
- Martínez, Luciano (ed.) (2021): *Pedro Lemebel. Belleza indómita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie ACP, 10.
- Neira Elizabeth (2018): *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, Gonzalo León (ed.), Buenos Aires, Mansalva, pp. 57–61.
- Palaversich, Diana (2010): “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco Afán* de Pedro Lemebel”, en Fernando A. Blanco y Juan Poblete (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio. pp. 243–265.
- Paranaguá, Paulo A. (ed.) (2003): *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- Poblete, Juan (2018): *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Ruffinelli, Jorge (2020): “La loca cuerda. Lemebel y el cine”, en Fernando A. Blanco (ed.), *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en la obra de Pedro Lemebel*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert, pp. 247–264.
- Richard, Nelly (1987): *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Francisco Zegers (ed.), Melbourne, Art and Text.
- Sartre, Jean Paul (1967): *San Genet. Comediante y mártir*, Luis Echavarrí (trad.), Buenos Aires, Losada.

Documentales

- Quense, Verónica (2008): *Pedro Lemebel. Corazón en fuga*. Documental, 53 minutos. Producciones La Perra, Santiago de Chile.
- Reposi, Joanna (2019): *Lemebel*. Largometraje, documental, 96 minutos, Solita Producciones, Santiago de Chile.

Entrevistas

- Blanco, Fernando, Entrevista personal con Verónica Quense, 23/10/2020, inédita.
- Reposi, Joanna, Entrevista *El Mostrador*, 03/09/2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=X5k7NpdfAjQ&t=300s>>.
- Wuttig, Jan Felix, Entrevista *Teddy Awards*, 08/02/2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=qftPgMOdu5g>>.

From the Future: The Lemebel Archive

Keywords: archive — documentary — Lemebel — performance — testimony.

Abstract

The reflection on Pedro Lemebel's work and public persona has been rigorous and exhaustive. Critics have analyzed his narrative, his work on radio, performances, political and media activism (Blanco 2004, 2017, 2020, Blanco y Poblete 2010, Poblete 2018, Bianchi 2018, Martínez 2021). However, not much have been written about the documentaries *Pedro Lemebel. Corazón en Fuga* (Quense, 2008) and *Lemebel* (Reposi, 2019). The goal of this article is to reflect on both films as testimonial exercises to preserve the artist-self. The paper explores this notion of self-archiving: that of documenting the future with a clear awareness of mortality and *oeuvre*.

Fecha de recepción: 4 de enero de 2021

Fecha de aceptación: 15 de abril de 2021