

DOCUMENTARY FILM REVIEW ESSAY

Trans* bambalinas: Del *freak show* al videoarte en el documental disidente chileno

Ignacio A. Pastén López

CUNY Graduate Center, New York, New York, US
Email: ipasten@gradcenter.cuny.edu

Este ensayo reseña los siguientes documentales:

El viaje de Monalisa. Dir. Nicole Costa. Prod. Gregory Costa y Daniela Camino. Nueva York, 2019, 93 min. <https://ondamedia.cl/show/el-viaje-de-monalisa-1626213821621>.

Casa Roshell. Dir. Camila José Donoso. Prod. Garbiñe Ortega, Juan Pablo Bastarrachea, Maximiliano Cruz y Sandra Gómez. Chile, 2017, 71 min. <https://ondamedia.cl/show/casa-roshell>.

Naomi Campbel. Dir. Camila José Donoso y Nicolás Videla. Prod. Catalina Donoso y Rocío Romero. Chile, 2013, 83 minutos. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=236699154110418.

En tránsito. Dir. Constanza Gallardo. Prod. Constanza Gallardo y Felipe Garrido González. Chile, 2017, 65 min. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/en-transito/>.

El gran circo pobre de Timoteo. Dir. Lorena Giachino Torréns. Prod. Paola Castillo y Marcela Morilla. Chile, 2013, 76 min. <https://vimeo.com/ondemand/timoteo>.

Visibles. Dir. Javiera López Godoy. Chile, 2020, 20 minutos. https://www.youtube.com/watch?v=YrUuX3E8xnl&t=413s&ab_channel=Guat.

El diablo es magnífico. Dir. Nicolás Videla. Prod. Sebastián González. Chile, 2016, 80 min. <https://ondamedia.cl/show/el-diablo-es-magnifico>.

Este texto busca escudriñar en la historia, aún en construcción, de los documentales de disidencia sexual en Chile de las últimas décadas.¹ Como señala Ignacio Sánchez Osoreo, en los últimos lustros de la producción literaria del Cono Sur y el Caribe la aparición de representaciones sobre sujetos transgénero y travestis ha devenido en una eclosión de voces que con un tono autoficcional han delimitado sus propias experiencias de discriminación y desprotección por la condición de género. En la estela de Sánchez Osoreo,

¹ En el artículo se utiliza el morfema trans con el grafismo * siguiendo la nomenclatura que los estudios de disidencia sexual proponen en tanto el asterisco invita a pensar un crisol de identidades que escapan a la idea biologicista del tránsito sexual como una meta con límites claros y definibles.

propongo que en el cine documental la necesidad de (auto)representación corporal de la diferencia sexual viene ocurriendo desde hace, por lo menos, diez años. Dividida en cuatro secciones, una introducción y tres apartados, esta reseña incluye siete documentales que se han preocupado por poner en pantalla la experiencia de cuerpos signados por operaciones de reasignación de género, por representaciones corporales andróginas y por vestimentas que escapan de la norma de distribución de los márgenes sexuales. Tal recorrido inicia con un ejemplo singular: la historia de la poeta transgénero chilena Mara Rita, quien luego de publicar *Trópico mío* (2015) —poemario alabado por la crítica Jessenia Chamorro Salas,² quien ubica la poética de Rita a la par de las escrituras del yo propias de la posguerra o, para el caso particular chileno, posdictadura— vivió una negligencia médica producto del desconocimiento de los encargados de la salud pública de los cuerpos transgénero que llevó a su deceso.

El documental que incluye a Rita, por tanto, funciona como signo y seña de las experiencias que serán articuladas en los otros apartados. La desprotección estatal, tanto médica como judicial, son constantes que se repiten en cada filme. Si por un lado tenemos un grupo de artistas que buscan articulaciones estéticas propias del videoarte para realizar sus documentales; por el otro, el Estado se inmiscuye en la vida de las protagonistas para obliterar la representación de sus cuerpos llegando, en los casos más extremos, a potenciales homicidios como el de Rita, donde lo que la cámara observa como representación de identidades disidentes, el aparato estatal señala como monstruo, como *freak*.

Cabe destacar, que el borrador constitucional que resultó del plebiscito chileno con motivo de reescribir la Carta Magna dictaminada en la dictadura de Augusto Pinochet fue un intento de rearticular las prácticas estatales que habían desprotegido a los sujetos que disientían de las normativas heterosexuales. Si bien, hace apenas dos décadas, en 1999, aún era ilegal en Chile la homosexualidad, el borrador proponía en el artículo 16 dedicado a los derechos sexuales y reproductivos, que cada individuo tiene el derecho a decidir de forma libre, autónoma e informada sobre el propio cuerpo, sobre el ejercicio de la sexualidad, la reproducción, el placer y la anticoncepción. Incluso, la constitución designaba al Estado como garante del cumplimiento de intervenciones médicas como la operación de reasignación de género. Sin embargo, a pesar del esfuerzo ciudadano, la mayoría de los chilenos rechazó la propuesta, por lo que nuevamente se identificó a las disidencias sexuales como anomalías.

El caso de Mara Rita: Entre la poética del cuerpo y el despojo estatal

“Yo toda soy innegable/ yo toda soy verdad/ yo toda soy líquido”, versos de la poeta transgénero Mara Rita presentes en su poemario *Trópico mío* (2015), abren el documental *En tránsito* (Constanza Gallardo 2017) único documento audiovisual que registra con rostro y voz las retóricas del yo de su poética (Figura 1). En un recorrido cenital por la ciudad de Santiago de Chile, la cámara se introduce en autobuses, bares, hogares y universidades con el fin de registrar en primer plano las facciones de quienes, partiendo desde las marcas comunes de la ciudadanía chilena como es el nombre civil, reclaman políticas públicas que favorezcan los derechos de las mujeres y hombres transgénero. Poner en primerísimo primer plano el rostro de Rita un año después de su muerte, junto con los diálogos cruzados de los otros protagonistas —Gis, Matías y Paty— enrostra un recordatorio sobre la fragilidad de la enunciación en contextos de discriminación y violencia de género: no todas y todos tienen acceso a pronunciar su nombre propio y a ser reconocidos por él.

² Jessenia Chamorro Salas, “Jánica y Uboróbica: sobre *Trópico mío* de Mara Rita”, *Nomadias*, no. 20 (Santiago, 2015), <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/view/39328>.



Figura 1: Primer plano de Mara Rita para *En tránsito*. La voz en off de la propia Rita declama el poema “LXXI” presente en *Trópico mío* (2015).

El ejercicio cinematográfico de *En tránsito* es mecánico: buscar un ángulo del *zoom in* que nos haga partícipes a los espectadores de la intimidad de los protagonistas, compartiendo sus vidas privadas con un público masivo que se muestre receptivo a biografías atravesadas por el vaivén de la aceptación y el cariño de amigos y familiares en oposición a los prejuicios de instituciones judiciales y médicas. El caso de Rita, para este menester, es paradigmático y funge como sinécdoque del grupo de vidas expuestas en el documental.

Luego de batallar contra los prejuicios familiares y las limitantes financieras, Rita logra acceder en el sistema público de salud a la realización de una orquiectomía bilateral u operación de reasignación de género, transformándose en una de las primeras mujeres en recibir tal tratamiento financiado por el Estado chileno. En tanto primera mujer, Rita se yergue como una activista clave de los derechos civiles de las personas transgénero, travestis, no binarias e intersexuales, sobre todo por una doble posición dentro de las urgencias del colectivo: por un lado, militante en la ONG “Asociación Chile Organizando Trans* Diversidades”; y por otro lado, investigadora universitaria que combina archivística LGBTQ+ y poesía *queer*.

Este tránsito, aceptado cada vez más por el círculo cercano a Rita, se ve interrumpido una funesta mañana de abril del año 2016. Mientras compartía con su pareja, Vicente Martínez Peña, Rita sufrió un accidente cerebrovascular severo que se vio agravado por malas prácticas médicas ejercidas por el grupo de paramédicos que concurrieron a reanimarla. Junto con preguntar insistentemente si la pareja había consumido *drogas duras* —cocaína y sus derivados— o *estupefacientes* —éxtasis, LSD o píldoras—, los asistentes de salud desnudaron a Rita que aún se encontraba convulsionando, practicando un interrogatorio sarcástico sobre la condición de género de la persona que debían asistir, tal como se reproduce en el documental:

De repente, la paramédico sacó la frazada que cubría sus piernas y se dio cuenta que Mara tenía pene. Hubo un silencio, miró al otro paramédico y empezaron a deducir qué cosa tenían ante sus ojos. Decían: *entonces es un hombre, no pero tiene pechugas, pero tiene pene entonces es un hombre*. Yo les trataba de decir que era trans*, se llamaba Mara, pero ellos como que no escuchaban. Me preguntaron ya, pero en el carnet ¿qué

nombre tiene? ¿Dice sexo masculino o femenino? Mientras tanto Mara seguía convulsionando y yo en evidente estado de shock no sabía qué hacer. (*En tránsito*)

Después de un par de horas, Rita es trasladada al hospital Salvador, donde se le ingresa como paciente masculino, y muere horas después debido al mal manejo de la situación por parte del personal médico. Como se expresa en el documental, la aparición de la ambulancia fue oportuna en tanto arribó al domicilio en pocos minutos. Sin embargo, la muerte de la poeta ocurre en gran parte debido a la burocracia innecesaria que plantean los técnicos de enfermería al observar la genitalidad, para ellos monstruosa, de la mujer, lo que se pudo evitar trasladando oportunamente a Rita al recinto hospitalario. Destaca sobre todo el trabajo de montaje respecto de la muerte que el documental realiza. Sin recurrir a imágenes morbosas del cuerpo, la narración del acontecimiento ocurre paralelamente a la inclusión de un plano secuencia de Rita caminando por sus barrios favoritos de Chile: el frontis de la Universidad de Chile donde trabajaba y las cumbres del Cerro Alegre en Valparaíso. De esta forma, la poeta no es recordada en tanto víctima, sino más bien en tanto ciudadana, escritora y mujer.

Empero, un par de semanas luego del estreno del documental, el caso se hizo mediático tanto por los reclamos familiares de respeto a la memoria de su hija, como por los comentarios de transodio que humoristas del medio nacional profirieron por la televisión pública. Un caso emblemático es el del actor Daniel Alcaíno representando a su personaje humorístico Yerko Puchento en un *late show* (*Vértigo*) de Canal 13, quien emitió comentarios sobre la genitalidad de la actriz Daniela Vega, famosa por su rol protagónico en *Una mujer fantástica* (2017), señalando el parecido de la actriz con Rita. La muerte de Rita, por tanto, fue comentada y exhibida en la palestra pública desde su condición de género, sin enfatizar ni problematizar las negligencias desde su traslado hasta su internación en el hospital, donde la genitalidad se impuso por sobre la sobrevivencia. El tránsito que el documental de disidencia chileno ha experimentado en la última década problematiza la representación mediática que las identidades trans* han vivido. Estos documentales buscan desvincular la imagen de *freaks* que programas televisivos como *Vértigo* han entregado de estas subjetividades. Para esto, se proponen relatos e imágenes de vidas que no son determinadas por la genitalidad, sino por otras formas de representación, como la estética del vestir o los oficios de cada quien.

El gran circo pobre de Timoteo y Casa Roshell: Trastienda del Bim Bam Bum

Con todas las precauciones del caso, podemos señalar que el programa de horario central de Alcaíno intuye una verdad dicha a medias sobre la escena disidente chilena en los años previos a la despenalización de la homosexualidad en el país: que vedettes travestis y transgénero comienzan su recorrido popular en la trastienda de cantinas, circos y remoliendas, entre espejos rotos y pianos de cola importados, con el miedo a una detención clandestina únicamente por portar los signos de la diferencia sexual en el espacio público. Óscar Contardo lo corrobora en *Raro*.³

El recorrido histórico de tales *shows* nocturnos comienza en los años cuarenta, cuando Carlina Morales Padilla, más conocida como la Tía Carlina o la Mamy, inaugura en la avenida Fermín Vivaceta 1224–1226, en Independencia, Santiago, el “Bossanova”, prostíbulo histórico de la capital, en pleno auge de la “época dorada de los lupanares chilenos”.⁴ Quienes se encargaban del espectáculo central del fin de semana, especialmente

³ Óscar Contardo, *Raro: una historia gay de Chile* (Santiago: Planeta, 2011).

⁴ Criss Salazar, “Contraste de épocas en la historia de los burdeles clásicos de Santiago”, *Urbatorivm, Crónicas y apuntes de exploración urbana de un santiaguino viajando por la Metrópolis*, no. 105 (marzo 2012), <https://urbatorivm.blogspot.com/2012/03/contraste-de-epocas-en-la-historia-los.html>.

los viernes y sábados cuando asistían los parroquianos luego de sus jornadas laborales diurnas, eran las mujeres del Blue Ballet nacional, hijas ilegítimas de los años ilustres del Bim Bam Bum. A la par que sus coetáneas del teatro revisteril Bim Bam Bum, con posterioridad renombrado Boîte Casanova, las mujeres travestis y transgéneros del Blue Ballet experimentan entre los años cuarenta y setenta el nacimiento de uno de los espectáculos más potentes del transformismo local. Sus protagonistas Gina, Angela, Claudia, Soledad, Soraya, Sabrina, Candy y Monique, viajan por el mundo durante quince años para mostrar su arte en salas y boîtes de España, Italia, Francia y Alemania, regresando con posterioridad como mujeres transgénero. Todas —de alguna forma— conocieron la consagración en el mundo del espectáculo nocturno allende las costas nacionales.

La historia del Blue Ballet, documentada parcialmente por artistas,⁵ periodistas e investigadores,⁶ es desigual en sus registros en comparación a otras formas de espectáculo de transformismo que ocurrían en espacios clandestinos. Entre los esfuerzos por impulsar proyectos de activación y memoria de estos circuitos, emergen como bastiones singulares *El gran circo pobre de Timoteo* (Lorena Giachino Torrén 2013) y *Casa Roshell* (Camila José Donoso 2017). Ambos documentales convergen en un mismo pacto de comunicación y recepción con el público: quienes asisten a la función conocen a las y los protagonistas de las producciones, por lo que los pormenores biográficos no resultan interesantes de esclarecer. Cabe destacar el pacto de confidencialidad que los documentales introducen: los espectadores asumen el rol protagónico de descifrar el entramado contextual de cada obra, a sabiendas que en las butacas hay entendidos y protagonistas de la movida *queer* a la que se alude.

En el caso de *El gran circo pobre de Timoteo*, se presupone el conocimiento del espectáculo de circo, un *show* de transformismo local y,⁷ en este sentido, el documental se proyecta sin dar discursos explicativos ni recurrir a contextualizaciones innecesarias. Siguiendo esta línea, el guion no busca apelar a discursos marcadamente *queer* o de connotaciones historiográficas o sociales sobre la genealogía del transformismo chileno. Con naturalidad, sin referencias a genitalidades, se presenta como ordinaria el habla, los gestos y las personalidades de las artistas en pantalla. Ahora bien, si hay una urgencia que desea poner en primer plano, es la edad de quienes modelan función tras función. El espectáculo, mayoritariamente, es integrado por “gente mayor”, con años de circo, dedicados con exclusividad a su trabajo en la tarima y amparados en la figura de René Valdés, regente del lugar, más conocido por su nombre artístico, Timoteo.

El documental pone en pantalla en diferentes planos secuencia la historia de un circo en sus últimos años de vida debido a la falta de recursos, tanto estatales —derivados de los presupuestos de cultura—, como privados, en retirada por el declive del espectáculo circense frente a otras formas de entretención masiva. Observamos tanto el tras las bambalinas, es decir, los camerinos donde las travestis se maquillan y se ponen sus pelucas, como al público que asiste función tras función y no ve más que un espectáculo de variedades donde unos hombres se visten de mujer. De particular importancia es este giro: si los asistentes al circo ven hombres amanerados, los asistentes al cine ven a genuinas divas de la escena travesti y transgénero nacional, en tanto comprenden que esta historia no contada debe ser rescatada por archivos y gestos documentales como el de Lorena Giachino.

La figura central de Valdés, alias Timoteo, es el hilo que une la narración del documental. En gran medida, la cámara nos muestra en primeros planos el detrás de

⁵ Germán Bobe, *Archivos de la época de oro del Blue Ballet*, (Santiago, 2018), <https://www.germanbobe.com/blue-ballet>.

⁶ Jaime Ramírez Cotal, *Trava Divas*, (Santiago, 2015), <https://travadiva.cl/#proyecto>.

⁷ Álvaro García Mateluna, “El gran circo pobre de Timoteo. El grano de lo real”, *laFuga*, no. 16 (Santiago, 2014), <https://lafuga.cl/el-gran-circo-pobre-de-timoteo/714>.

escena La primera toma registra las reflexiones mortuorias de Valdés: “yo pienso que toda artista, la que quiere y siente lo que hace, siempre desea morir en el proscenio”, ideas profundas que surgen cuando recuerda a la compañera de rutas, “la Fabiola [que] murió [de la forma más linda], aplaudieron a rabiar y solo faltó tiempo para que volviera a aparecer. La encontramos muerta en su camarín”. Las preguntas sobre cómo enfrentar la mortalidad siendo artista circense —y en su caso particular, no solo *performer*, sino también dueño y encargado de la carpa— abundan en la narración, poniendo énfasis en su pronta jubilación de las tarimas, —tanto por su atuendo como por su compostura angelical—, entre la luz de las cámaras y la penumbra de la carpa de circo. Las estaciones van pasando, desde el cálido verano al más crudo invierno, mientras observamos cómo la vejez azuza a un senil y enfermo Timoteo que balbucea a regañadientes el cliché de las divas: “the show must go on”, a sabiendas de que tarde o temprano deberá ceder a otra regenta el control administrativo.

Camila José Donoso, por su parte, nos invita a contemplar otro espacio de circulación del travestismo, la Casa Roshell ubicada en ciudad de México. Ubicar estas obras en paralelo no es menor, en tanto ambas mantienen conexiones históricas y estéticas: se narran desde las bambalinas y nos presentan divas, en este caso Roshell Terranova,⁸ una mujer trans* que además de artista y *performer*, es una activista comprometida con los derechos de las trabajadoras sexuales de su ciudad. Una de las asistentes al estreno describe a Terranova como “una guerrillera que en uno de los innumerables planos medios y primeros planos del filme, aparece enfundada en un cinturón de balas del que destraba una como un lápiz labial que se frota seductoramente sobre la boca. No hay carmín, es el dedo de la artista simulando, tocándose los labios”.⁹

La directora destaca que el trabajo con Roshell y Liliana, dueñas del club, tuvo un costado artístico y otro de práctica activista del cine documental, anclado en líneas teóricas feministas y *queer* de la ciudad de México.¹⁰ La cámara documental, a diferencia de la ficcional, tendría la capacidad de acercarse a los espacios de circulación de la prostitución travesti y transgénero, no desde el asombro o desconocimiento, sino más bien desde el cuarto oscuro donde transcurren los intercambios sexuales. Los planos de *Casa Roshell*, por tanto, son grabaciones abiertas que invitan a adentrarse en la vida de los parroquianos que asisten al burdel para disfrutar bebidas, conversar con las meseras, aplaudir el espectáculo de transformismo e intimar con las trabajadoras sexuales. En este sentido, Donoso propone una reivindicación de la prostitución como oficio legítimo de sobrevivencia frente a la discriminación laboral que sufren las personas transgénero. Las secuencias en primer plano, por tanto, cuentan dos historias: unas relatan en primera persona el “entre bambalinas” del burdel, donde las trabajadoras se maquillan ante espejos de segunda mano donados por clientes o comprados en tiendas de baratijas; otras muestran los mecanismos de flirteo que las bailarinas utilizan para conquistar a los lugareños que se entregan a sus encantos. Los encuentros amorosos se viven como genuinas *transiciones*, pues como les encara Terranova a sus clientes: “ustedes también están en tránsito”, interpelando a una heterosexualidad que reclama hombría pero que gusta de “ese otro tipo de mujeres”.

Las últimas palabras de Roshell impregnan de un tono sombrío los créditos finales: “Si cada [persona] trans* pusiera una demanda cada vez que la discriminan, pasaría toda una vida. Y mañana te mueres”. Más que confesiones, más que una guerrilla, Casa Roshell narra el activismo de la seducción, el compañerismo y el deseo. El documental culmina con un *Lyp sync* del bolero “Soy lo prohibido” que Roshell maneja con garbo, pulcritud y sin

⁸ Karen Glavic, “Casa Roshell. Identidad en el espejo”, *laFuga*, no. 22 (Santiago, 2018), <https://lafuga.cl/casa-roshell/937>.

⁹ Karen Glavic, “Casa Roshell. Identidad en el espejo”, pág. 1.

¹⁰ Camila José Donoso, “El feminismo y los cuerpos en Casa Roshell, FIC Valdivia”, *El Desconcierto* (Santiago, 2017), https://www.youtube.com/watch?v=ztEX4eDfkw0&ab_channel=ElDesconcierto.

desafinaciones a la par que sus compañeras al unísono reclaman derechos sexuales para todas y todos.

Naomi Campbel y El diablo es magnífico: Camarógrafas, investigadoras y tarotistas

Camila José Donoso había estrenado su ojo documental y su sensibilidad hacia comunidades transgénero muchos años antes, con la película *Naomi Campbel* (Camila José Donoso y Nicolás Videla 2013), en la cual junto a Nicolás Videla escudriña la cotidianidad e intimidad de Yermén, ciudadana transgénero de la población barrial La Victoria, en el extremo sur de Santiago, cuya historia entremezcla por igual elementos documentales y ficticios.¹¹ A días de su estreno, la directora enfatiza en la condición de clase que sumerge a las protagonistas, Naomi y Yermén, en *oficios* informales que permiten una supervivencia precaria pero no por ello menos dignificante.¹² El documental, inaugurando la línea fílmica que *Casa Roshell* retomará, reduce sus escenas a planos secuencia donde se invita a los espectadores a convivir con Yermén en la cotidianidad de su hogar, el cual comparte con su pareja, representada por el actor Camilo Carmona. Ahora bien, aunque gesto inaugural, podemos señalar que la estética es completamente distinta, más cercana a producciones contemporáneas. Eso debido a que pasamos del espectáculo de variedades, propio de las primeras películas sobre la disidencia sexual, a un giro intimista de autoidentificación propio de los últimos años del cine documental chileno. La vida de Yermén con Camilo, por tanto, comienza a ser registrada con primeros planos del quehacer afectivo: caricias, conversaciones y formas de convivencia propias de una pareja que recién se establece.

La naturalidad del paso de los días solo es interrumpida por los trayectos de Yermén entre su hogar y el trabajo de tarotista en un *call center*, único empleo que se le ofrece a una mujer que, para su entorno, reniega de su *naturaleza masculina*. Uno de los puntos de mayor interés de los planos secuencia sobre el trabajo de tarotista, resulta en que no conocemos el rostro de los clientes, solo sus voces que se intercalan con las manos de Yermén, quien desde su oficina lanza las cartas. La narración del trabajo astrológico sin cuerpos cambia una vez las cartas son requeridas por sus compañeras travestis. Yermén, al conocer a otras travestis, las invita a ver su suerte en el tarot. El ejercicio que más se repite en cámara es la aparición de la carta de la muerte, que invita a pensar en el doble destino signado para la comunidad: el de renacer, si las operaciones de reasignación lo permiten o el de morir, si un vecino se enoja por su apariencia de mujer (Figura 2):

Hay gente que cree que esas cosas [el tarot y la transición de género] son del diablo... Aquí aparece la carta del hombre colgado, el hombre que busca la vida perfecta, el hombre que por medio del sacrificio quiere tener otra visión de las cosas, eso es lo que tiene que aplicar usted en su vida. Sacrificarse. Usted quiere ser perfecta, usted quiere estar perfecta, encontrar la iluminación. Y para eso, tiene que generarse cambios, transformaciones radicales, en las cuales usted tiene que usar mucho su creatividad... Este sacrificio la va a llevar a un estado pleno en su conciencia. (*Naomi Campbel*).

El momento de quiebre de la ritualidad cotidiana de Yermén ocurre cuando asiste a un concurso televisivo que tiene por premio una operación de belleza escogida a elección. La protagonista querría ganar una operación de transición de sexo, para evitar “trastornos

¹¹ Laura Lattanzi, “*Naomi Campbel*. El travestismo como cuerpo sincrético”, *laFuga*, no. 17 (Santiago, 2015), <https://lafuga.cl/naomi-campbel/733>.

¹² Alberto Aranda, “Entrevista con Camila José Donoso y Nicolás Videla por su opera prima *Naomi Campbel*”, *Noticias 22*, https://www.youtube.com/watch?v=qO3Jck4rGv8&ab_channel=Noticias22.



Figura 2: Primer plano de las cartas y manos de Yermén en *Naomi Campbel*.

biológicos” como eyacular, lo cual altera sus niveles de estrógeno. Operación que, además, permitiría dejar el tarot, salir de la población o villa miseria, y comenzar una nueva vida, una “reinención, un regalo”. Evitando así que sus vecinos de población le griten, una vez realizada la operación, “miren el maricón se hizo un choro” escapando del círculo de pobreza y violencia de género.¹³ Ahora bien, y como nos percatamos en los siguientes planos del filme, las compatriotas de Yermén que asisten al concurso con reasignaciones de género ya realizadas no viven la plenitud que ella fantasea, pues no solo la biología irrumpe la cadena de desprotección: la discriminación y la pobreza mantienen su detrimento contra las mujeres transgénero.

Es en este concurso donde Yermén conoce por primera vez a Naomi Campbel (con el característico cambio de consonante en el apellido, lo cual le da un aire *camp* a la construcción del personaje, que parece llevar al extremo de la parodia las marcas del género), amiga de ruta que busca ganar la misma operación que la protagonista para cumplir su sueño de igualar en belleza a la actriz y modelo británica Naomi Elaine Campbell y trabajar en programas de entretenimiento televisivos. La suerte de Naomi, sin embargo, va decreciendo con el paso de las escenas, hasta que perdemos su rastro luego de que obtiene un trabajo como estríper en un burdel de la calle San Antonio. Es singular por su destino la aparición de Campbel. Ella logra todo lo que Yermén desea: una vida de aventuras sexuales, un cuerpo donde las marcas genitales no irrumpen la cotidianidad y un desplante televisivo propio de las vedetas más cotizadas en el medio nacional. Sin embargo, Campbel termina ilocalizable en el documental, siendo su última aparición un plano abierto con un cliente en un prostíbulo, con lo que podemos especular sobre un potencial homicidio por transfobia.

El oficio más recurrente que practica Yermén en el rodaje no es, paradójicamente, el de tarotista, sino más bien el de camarógrafa. En el documental hay al menos tres escenas grabadas con dispositivos móviles, celulares de baja gama, por la protagonista. Estos fragmentos reafirman la tesis central del documental: las vidas transgénero que habitan en los extramuros de la capital deben reclamar su nombre propio a fuerza de gritos y peleas

¹³ El término *maricón* es una ofensa para los homosexuales y la palabra *choro* hace referencia a la vulva femenina.

que comprometen sus propias integridades. El tambaleo de la mano en cada escena y la respiración agitada y convulsa que remueve a Yermén cada vez que toma el celular y se dispone a grabar nos enfrenta a la agresividad que los vecinos del barrio mantienen con la protagonista día tras día. El instinto de tomar la cámara y grabarse se explica en tanto prueba documental de la brutalidad del diario vivir. Tener pruebas suficientes para comprobar que la agresión no la inicia ella, sino los vecinos, poniendo a los espectadores en la posición de jueces para dictaminar la culpabilidad de los ataques de odio.

La centralidad de los oficios de las mujeres transgénero no es una obsesión que atañe únicamente a Camila José Donoso. Nicolás Videla, codirector de *Naomi Campbell*, en un giro decididamente experimental, abandona los territorios marginales de la urbe para enfocarse en los cosmopolitismos internacionales que las jóvenes identidades trans* han experimentado en las últimas décadas debido a las aperturas educacionales y laborales del mercado contemporáneo. En *El diablo es magnífico* (Nicolás Videla 2016) nos muestra la vida de una chilena transgénero que lleva un par de años viviendo en París. La cámara se adentra en la rutina de Manu Guevara, estudiante doctoral de París VIII. El documental narra en primer plano las vivencias, dolencias y formas de abrirse al mundo desde la migración y el trabajo académico. Aunque en un espacio de privilegio, se nos invita a observar las experiencias traumáticas que devienen de la extranjería y la disidencia sexual, apertura emocional e íntima que resulta “conmovedora, atrayente y dolorosa”.¹⁴

Esta ambivalencia del lugar de enunciación y del lugar en el mundo es lo que resalta en *El diablo es magnífico*. El oficio de archivera e investigadora le permite a Manu independencia económica y estabilidad laboral, lo que las protagonistas de los otros documentales no encontraban en sus trabajos. Sin embargo, la libertad conseguida en el ámbito universitario francés no se correlaciona directamente con la vida cotidiana, donde Manu debe enfrentarse a conflictos de racialización por su condición de migrante y discriminación de género por ser una mujer trans*. La paradoja que plantea la cámara al recorrer puntos icónicos de la urbe parisina es que mientras de fondo observamos la Catedral de Notre Dame, el Museo del Louvre o la Torre Eiffel, símbolos de la cultura y el progreso, en primer plano se exhibe la violencia que sufre Manu a diario, y que solo se consuela cuando las luces de la ciudad se apagan y puede desplazarse por otras geografías: discotecas y pubs donde se practica el *cruising* como filiación afectiva.

El viaje de Monalisa y Visibles: Hablar en pretérito

El diablo es magnífico abre, así mismo, otra ventana de oportunidad que el documental chileno comenzó a explorar a fines de la década pasada y comienzos de la actual. Junto con poner en escena a personas transgénero que, en la cotidianidad del diario vivir, luchan por acceder a oportunidades laborales que permitan un vivir digno y acorde a los estándares de la clase media y emergente chilena, los filmes de los últimos cinco años han llevado a cabo un trabajo de archivo artístico que reivindique la labor cultural que artistas transgénero y travestis han realizado en el país, así como internacionalmente. Esta cuestión no se limita a las sensibilidades transgénero que asumen el rol protagónico. También, cabe destacar, películas que reconstruyen el archivo de artistas que, desde una posición de travestismo, hicieron eco en diferentes latitudes. Entre estos encontramos *Lemebel* (Joanna Reposi 2019) y *Travesía travesti* (Nicolás Videla 2021).

El documental *El viaje de Monalisa* (Nicole Costa 2019) es uno de los emblemas de tal giro cinematográfico. Con cámara en mano, Nicole Costa recorre el periplo artístico que la escritora transgénero, o *two spirit* como se autodenomina, Monalisa Ojeda transita desde su ciudad natal de Llanquihue, ubicada en la región de Los Lagos en el extremo sur chileno,

¹⁴ Roberto Doveris, “El diablo es magnífico”, *laFuga*, no. 20 (Santiago, 2017), <https://lafuga.cl/el-diablo-es-magnifico/855>.

hasta su arribo a Nueva York. La primera etapa artística de Monalisa documentada en el filme transcurre en la ciudad de Santiago, principalmente en la sala Agustín Siré, centro neurálgico de las actividades dramáticas de la Universidad de Chile, institución que acogió a Ojeda, por esos años registrado como Iván, y le otorgó las herramientas para desenvolverse en las artes escénicas como actor y director.

Entre los años 1993 y 1995 Monalisa es conocido por sus congéneres como Iván Ojeda. Sabemos que era admirado y respetado por sus maestros y compañeros de aula y que el vocativo en masculino marcaba aquellos inicios artísticos previos a la instalación del personaje Monalisa. “Iván era un alumno inevitable porque estaba presente en todo” son las palabras con las que el aclamado director Fernando González describe a Ojeda, “un [genuino] artista muy promisorio, una persona que realmente prometía mucho”. Iván Ojeda presenta en 1995, meses antes de su viraje transnacional, la obra *Bufonada* (Iván Monalisa 1995) donde el protagonista es un/a travesti llamado “Él/ella” que se lamenta por ver incompleto su deseo maternal, reclamando que “la maternidad no tiene sexo”. “Este es un ser que quiere ser madre, pero él es un travesti, entonces hasta el momento el maquillaje le ha servido para todo, para pasar por mujer, para que hombres se enamorasen de Él/ella, para que se acostaran con Él/ella, para que Él/ella fuera quien creyera que en la sociedad es una ella. Pero ¿hasta dónde resiste este maquillaje? Hasta cuando quiere ser madre. Con lo cual te das cuenta de que el ser madre es una cosa más allá de la biología, una cosa del sentimiento”.

Durante este año, la carrera teatral de Ojeda se torna cada vez más y más promisoría llegando al clímax en agosto, cuando es invitado a una estadía por un mes en el New Dramatists de Nueva York. “Llegué pasada la medianoche cuando apenas comenzaba el otoño en Nueva York. Fines de septiembre de 1995”. La residencia, para jóvenes promesas que no excedieran los treintaicinco años, va perdiendo el color, reemplazada por las luces de la avenida treinta y cuatro, donde Ojeda, envalentonado por la experiencia neoyorquina, imagina una identidad fresca, Monalisa, propia de la gran urbe y sus derroteros. “Todavía se podía ver a los *hustlers* en las calles. Los *pin* con sus chicas y los travestis y transexuales tan bien producidas que se alejaban mucho de lo que yo había visto en Chile”.

De ahí en más, Ojeda decide residir en Nueva York como migrante indocumentado y cambiar su epíteto de nacimiento por Iván Monalisa, ejerciendo como *sex worker* para sobrevivir la economía de la ciudad y residir en Manhattan. El autoexilio neoyorquino de Monalisa lo aleja del mundo teatral —en una entrevista con Óscar Contardo confiesa haber asistido solo a una función de segunda categoría de *Esperando a Godot*—, y le confiere a su trabajo un cariz performático en los extramuros escénicos. En un Times Square que aún compartía la soberanía del turismo con Hells Kitchen *neighborhood*, entre *piers* y *peep shows*, Monalisa aprende que posar como diva travesti (“Qué marica no aprende a actuar, o sea, tenis [*sic*] que”) amplía el repertorio actoral aprendido en Chile: “Pero casi todas nacimos actrices, por naturaleza, somos todas Marilyn”.¹⁵

Aquel periodo de diecisiete años, desde la llegada a Nueva York hasta la consagración artística, es registrado en *El viaje de Monalisa* por la mirada cómplice de Nicole Costa, amiga de vida y compañera de espectáculos. En el documental, se insertan dos temporalidades: el pasado prostibulario y el presente artístico-literario. El primer momento, fundamental en la narración, se observa en metrajes recolectados por Costa y pertenecientes a amigas y compañeras de travestismo latino, la cuales fueron entrevistas en el documental y se les pidió el material en VHS que guardaban de aquellos años (Figura 3). Los breves documentales caseros se encargan de registrar la vida prostibularia del Nueva York latino de los años noventa y son grabados como materiales analógicos. El presente, por otro lado,

¹⁵ Óscar Contardo, *Diálogos magistrales de Santiago en 100 palabras en el mes del libro*, Santiago, 2021, <https://www.facebook.com/Santiagoen100palabras/videos/169212628424385/>.



Figura 3: Plano secuencia sobre un amigo de Monalisa. En la escena, vemos archivos VHS que registran los primeros días de Ojeda en Nueva York.

se narra mientras Monalisa pasea por Central Park vistiendo una enorme peluca, en una genuina *performance* viva, donde el protagonista recuerda el consumo de *tina*, modismo para referirse al *crack*, desesperadamente.

Esta marca temporal, la narración en pretérito de una vida pasada que se proyecta al futuro, desliga a Monalisa y al documental de Costa de sus predecesores. La urgencia de documentar el presente incansablemente, a sabiendas de que la contingencia apremia y acorta sus esperanzas de vida, obliga a las cámaras a registrar el presente como reclamo por condiciones laborales y de vida dignas y propicias para un vivir sin prejuicios de género. Como Monalisa, por su parte, ya está instalado en Nueva York y con una carrera literaria a cuestas (*La misma nota, forever* 2014; *Las Biuty Queens* 2019), Nicole Costa se permite registrar una vida trans* en pasado, narrar en pretérito, construyendo un archivo de artista y de migrante que se activa como un recuerdo que al proyectarse en la pantalla permite que otras travestis y transgéneros latinas identifiquen sus vivencias de forma recíproca.

El documental, en esta línea, desancla la imagen de una activista, escritora y *performer two spirit* del imaginario de la latina indocumentada. La protagonista ya no es presentada unívocamente como víctima de circunstancias de desprotección estatal, como fuese representada Yermén en *Naomi Campbell*. Monalisa es reconocida como artista y escritora de la movida neoyorquina de los últimos años. El trabajo de cámara en el documental nos recuerda constantemente esta posición biográfica de Ojeda en la actualidad. Si en un inicio del documental los cuadros se corresponden a planos cenitales donde la cámara desciende por escaleras acompañando el ejercicio de prostitución de la protagonista en los principales muelles dedicados al comercio sexual de Nueva York, la segunda parte se compone de planos nadir donde la cámara asciende junto con la carrera artística de Monalisa hasta consagrarse con la publicación de *La misma nota, forever* por la editorial Sangría.

Para concluir, cabe mencionar, que esta cuestión no es exclusiva de *El viaje de Monalisa*, sino que más bien atañe a un número de producciones que se consideran parte de un conjunto mayor de documentales que abordan temáticas relativas a la lucha por los derechos de género y sexuales. El medimetraje *Visibles* (Javiera López Godoy 2020)

inaugura esta nueva década de cine documental chileno proponiendo una historia situada del cine de disidencia sexual. Compuesto de realizadores de cine documental nacional, el punto que diferencia a *Visibles* es el viraje teórico que las palabras de los directores les confieren a las producciones de disidencia. Ya no se documenta por una urgencia de sobrevivencia, como ocurría con los primeros documentales de Camila José Donoso, sino que se presenta una reflexión metatextual sobre la representación de aquellas sensibilidades y sobre el rol que la cámara y los observadores juegan en la circulación de un cine que retrata luchas que viven personas de carne y hueso. Ya no solo se piensa en documentar como urgencia, sino como aparato estético regido por normas y acuerdos entre directores y sujetos.

Con *Visibles*, por tanto, la pantalla recoge el trabajo de artistas disidentes que experimentan con el medio cinematográfico diversas formas de representación de las estéticas transgénero, las cuales se desligan de disputas por la representación e inclusión del nombre propio, desbordando los lugares comunes que los programas televisivos, verdaderos *freak shows*, impusieron en décadas pasadas. Hablar en pretérito y proponer al videoarte como forma de expresión no son meros gestos de resistencia, sino formas de tomar posición central en el circuito del documental chileno, obliterando la genitalidad como marca de exclusión artística.

Ignacio Pastén es estudiante de doctorado en el Programa de Doctorado en Culturas Latinoamericanas, Ibéricas y Latinas (LAILaC) en el Graduate Center de la City University of New York (CUNY). Recibió su licenciatura y maestría en literatura de la Universidad Católica de Chile, donde también enseñó en el Departamento de Literatura. Sus artículos han aparecido en *Latin American Theatre Review* y *Whatever: Una revista transdisciplinaria de teorías y estudios queer*, entre otras revistas académicas. Recibió una beca para estudiantes de posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile. Actualmente, investiga prácticas de disidencia sexual en contextos diaspóricos, con un enfoque particular en artistas chilenos en la ciudad de Nueva York.