



IMAGEN, POLÍTICA, RESISTENCIA Y HOGAR EN *CASATRANS!*; UN
CORTOMETRAJE DOCUMENTAL SOBRE EL SINDICATO AMANDA JOFRÉ

ANÁLISIS REFLEXIVO PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN CINE
DOCUMENTAL

JUAN DIEGO BONILLA IBÁÑEZ

PROFESORA GUÍA:
FARIDE ZERÁN

MIEMBROS DE LA COMISIÓN:
IGNACIO AGÜERO PIWONKA
JOANNA REPOSSI GARIBALDI

SANTIAGO DE CHILE

2022

*Al Sindicato Amanda Jofré,
Lorraine Salvo,
Valentinna Rangel
y mi abuelo Jaime.*

INDICE:

I.	RESUMEN.....	4
II.	INTRODUCCIÓN.....	5
III.	ANÁLISIS ESTETICO DE <i>CASATRANS!</i>	6
IV.	OBJETIVO Y CONCEPTO A TRABAJAR.....	10
V.	SUSTENTO TEORICO Y REFERENTE FILMICO.....	13
VI.	PROCESO DE REALIZACIÓN Y ANALISIS FINAL.....	19
VII.	BIBLIOGRAFIA	23
VIII.	FILMOGRAFIA	24

I. RESUMEN

El documento *Imagen, política, resistencia y hogar en CASATRANS!* es un análisis reflexivo sobre el proceso de análisis teórico, filmación y creación del cortometraje documental *CASATRANS!* para optar al grado de magister. El presente crea una línea reflexiva sobre las vivencias personales del autor con el sindicato retratado en el documental. A partir de esto, el presente crea relaciones conceptuales de imagen en tensión con el gesto político, tanto en el documental como en el sindicato mismo, su resistencia ante una sociedad discriminatoria y cómo es que este significa un hogar para muchas de sus integrantes. El documento se convierte en un análisis estético del director de la película documental relatando el porqué de sus opciones, en conjunto con sus referentes teóricos y cinematográficos para la construcción de la pieza audiovisual.

II. INTRODUCCIÓN

La primera vez que ví y escuché al sindicato Amanda Jofré fue en pandemia, a mediados del año 2020. Comienzo con esta primera imagen esta reflexión, ya que resultó ser bastante iluminadora para crear lo que sería el cortometraje documental *CASA TRANS!*. Un amigo extranjero me había pedido en esa época buscar organizaciones de personas trans o disidencias sexo genéricas que estuvieran en búsqueda de apoyo monetario. Él estaba buscando aportar al gran desastre que significaba la pandemia de COVID-19 para la mayor parte de la población. Y sobre todo para esa población que más le costaba conseguir trabajo, la comunidad trans. Luego de comenzar a divagar por el internet es que me encontré con la página del sindicato, miré su Instagram, y descubrí que había una invitación a inscribirse en un zoom colectivo para poder encontrarse de marea virtual y hacer manifiesto de la precariedad con la que se encontraban las personas trans en pandemia. Escribí para unirme y la persona que me contestó fue Anastasia Benavente, una de las que luego me ayudaría a contactar más profundamente al sindicato. Me uní a la sesión de zoom y fue esa la primera imagen que vi de ellas, muchas ventanas, preguntándose por cómo estaban, riendo de anécdotas antiguas, demostrándose ternura y resiliencia entre ellas. En esta gran reunión virtual existían cuerpos diferentes que recordaban, con orgullo y emoción, historias de un pasado que, yo personalmente, no tenía conocimiento ni referencia alguna. Me hizo preguntarme si es que yo tenía alguna real noción de lo que había sucedido en el pasado de Chile. Me sentí una especie de voyeur algo ignorante.

Estaba siendo testigo de un espacio virtual íntimo que sucedía frente a mis ojos, un espacio lleno de cercanía entre las personas conectadas. Algunas parecían llorar de nostalgia, otras enrabiadas, muchas veces reían y aparecían chismes de vez en cuando. Parecía una reunión familiar, pero todas tenían nombres y apellidos distintos. Nunca había sentido tanto sentimiento de extrañeza y cercanía al mismo tiempo. Esa fascinación me llevo a informarme más y sentir una admiración enorme por lo que hacían y por lo que eran. Con el tiempo me fui dando que mí temor personal a tardar en asumirme como homosexual, o a crear, o incluso a hablarle a desconocidos, me llevaba a ver y buscar de donde sacaban ellas tanta valentía para afrontar el mundo cotidiano. Esta agrupación sustenta su persistencia y resiliencia gracias a estar constantemente en contacto con sus símiles, su comunidad, quiénes pasan a ser su familia y hogar, por algo tratan a las más antiguas o a sus mentoras de *madre*. Esa impresión es lo que me dejo ese primer acercamiento. Esta reflexión abre con esta imagen ya que, de aquí se desprende la mayoría de los conceptos que estarán dispuestos más adelante y que sirvieron cómo sustento del documental: imagen, política, resistencia y hogar.

III. ANALISIS ESTETICO DE *CASA TRANS!*

El film documental *CASA TRANS!* es un cortometraje de 27 minutos que usa lo que se conoce como cine directo de recurso principal. Audio e imagen se sincronizan creando, en algunas escenas, un carácter más observacional en donde da la impresión de tener una escena grabada casi sin alteración de la cámara o el director. En otras escenas, se hace explícito una interacción en el mismo momento con quién es el ojo de este

documental, es decir, lo que se conoce como un carácter interactivo del cine directo. La estructura de este documental está pensada para hacer el retrato de un grupo de personas, en este caso, el sindicato de personas trans y trabajadoras sexuales Amanda Jofré. Me gusta pensar la estructura como una gran casa por donde uno va abriendo ventanas a distintos espacios y personas, en este sentido, el gran personaje; el sindicato, se encuentra definido por las impresiones que el espectador va sacando de este collage épico coral. Lo nombro collage ya que no se trata de un seguimiento constante a una sola historia relatada por sus protagonistas, sino, de distintas particularidades y momentos de cada una de ellas. Sin embargo, existe el recurso de un relato como gran sustento para el desplante de estas personajes; conseguir una casa en comodato para operar como sindicato y recibir a más compañeras para armar comunidad frente a una sociedad tan hostil con la gente trans. Este relato funciona como un dispositivo metafórico para dar en cuenta el estado en que vive la mayoría del sindicato y la necesidad de un apoyo entre ellas y desde la sociedad. Pocas veces se ve un avance en este objetivo de tener la casa dentro del film, esto se debe a que efectivamente el sindicato todos los años vuelve a hacer el mismo trámite y no sé avanza más allá que hablar con el ministerio de bienes nacionales y su posterior respuesta negativa a la petición. Aun así, que esa acción no avance concretamente ayuda a un espectador menos informado a poder entrar dentro de los distintos momentos e historias que van apareciendo a lo largo del documental.

Existen dos recursos que se distancian del cine directo. Entendiendo el distanciamiento como una forma que no necesariamente se aleja de la forma o imagen, sino que, como describe Patrice Pavis, *el proposito (...) no es facilitar nuestra comprensión de la*

significación que contiene, sino crear una percepción particular, crear su visión y no su reconocimiento (Pavis, 286). El recurso de cine directo está presente dentro de estas, pero tratado de una manera que enriquece su percepción. El primer recurso distanciado aporta un carácter plástico dentro de la estética del documental, me refiero a las proyecciones que suceden en dos espacios distintos. Uno es el centro cultural desde donde operan 3 horas a la semana, CASA PALACIO, y el otro es mi hogar. Probablemente el objeto que más llama la atención, por el hecho de ser un refuerzo figurativo de la metáfora, es una casa de madera donde se proyectan dos imágenes del sindicato; el breve discurso de Alejandra Soto sobre los derechos y cuidados de todas las diversidades sexuales y la imagen final del sindicato en protesta de la casa. Estos recursos aportan una plasticidad distinta al documental y desde su visualidad no pretenden más que eso, mas, desde un punto de vista de sustento dramático, ayudan a mantener la metáfora de hogar latente dentro del documental. Algunas, si bien, entregan una información sobre la lucha del sindicato, en su mayoría están presentes para crear una plasticidad y atmosfera más vinculada a algo emocional. El otro recurso, el cual, nace a propósito del proceso que viví en un inicio para obtener información y poder contactarme con el sindicato son los usos de pantalla de computador, pero, sobre todo, la filmación de la aplicación de redes sociales *Instagram*. Se graban momentos en que se revisa el perfil de Instagram que usa el sindicato para hacer propaganda y difusión de sus actividades. Estas se encuentran presentes, ya que al igual que el documental, tienen el objetivo de dar cuenta de la lucha política del grupo. Por otro lado, también aporta al espectador un ojo distinto sobre sus actividades, la cámara de la encargada de comunicaciones del sindicato.

El tiempo en el que el cortometraje se muestra, obedece a la imagen de distintas ventanas que se abren y cierran. En este sentido la profundización de cada una de las vidas de cada personaje o situación no pretende ir más allá que levantar una impresión en relación con la lucha política en la que se encuentra el gran personaje del Sindicato Amanda Jofré. Los tiempos en que cada escena se trabaja no tienen una mayor duración y están a su vez acompañados de idas constantes a negro. El efecto que provoca evita que se profundice en la emocionalidad de los personajes, sus cortes son demasiado rápidos o en casos de imágenes más plásticas, lentos. Este tiempo pretende llevar al espectador a un análisis enrarecido del documental. Quedándose más con la lucha política que con lo que puede llegar a convertirse en algo lastimero. Más adelante explicaré el porqué. La organización del sindicato no se detiene, y aun que haya que ponerse a gritar con carteles frente a un ministerio todos los años, se volverá a hacer con persistencia, no importa mucho en qué condiciones. La operación narrativa en este caso usa el recurso de un relato épico fragmentado, las escenas y espacios se muestran a manera de retazos de esta realidad, el tiempo muchas veces corta muy rápido o es desvanecido para luego cambiar a escenas más dinámicas, los cortes son embrutecidos dando espacio a hechos más que el inmiscuirse de lleno en la vida y emoción de las personajes. La opción se encuentra en la visualidad que generalmente se les retrata a estos grupos, optando por dar una visualidad más representativa de su organización y lucha política, y la necesidad expresada del grupo mismo de dar una visualidad importante a su batalla y no necesariamente a sus vidas personales. El uso del tiempo se encuentra trabajado de manera de reforzar la resiliencia y persistencia del grupo, poniendo en juego el destacar principalmente eso como recurso de empatía para el espectador.

IV. OBJETIVO Y CONCEPTO A TRABAJAR

A partir de las últimas décadas, gracias a el reforzamiento que han tenido muchos activismos feministas y disidentes dentro de la cultura occidental, es que se ha comenzado a debatir por la representación de minorías en distintos medios y espacios de decisión. Cuando hablo de minorías lo tomo de la misma manera en que Pedro Lemebel lo define en su entrevista televisada con Tati Penna: *“Es importante una cosa, cuando se habla de minoría. No se habla de una suma matemática, una suma en términos de cantidad. Sé habla en relación al poder (...) Una multitud de personas frente a un hombre armado es una minoría”*. Existen temáticas y representaciones que se han visibilizado de manera amplia, dando paso al interés por nuevas formas de ver la vida y las construcciones sociales. Es necesario aclarar de todas maneras que el cine lleva visibilizando a las minorías sexo-disidentes desde principios del siglo XX. Aun así, una gran problemática ha sido el cómo ha visibilizado. A modo de ejemplo dentro del cine occidental; las primeras películas en mostrar un hombre travestido fueron las producciones donde aparecía el actor Gilbert Saroni, con su personaje Saroni the ugly. El personaje aparecía en variadas películas representando al estereotipo mujer soltera para esa época, la cual era el sustento cómico del burlesco de sus vaudevilles. Una mujer que, por ser tan fea, los espejos y las cámaras se rompían, así como lo muestra el film *The old maid having her picture taken* (1901). Con el tiempo la visualización fue en aumento, pero la representación fue quedando en pocos estereotipos como el anterior o como el *transkiller* (*Psycho*, *Silence of the lambs*, *Vestida para matar*, entre otros) en donde el personaje queer o trans es alguien mentalmente enfermo que asesina

para satisfacer su psiquis femenina o problemas con su madre o padre. Si bien hoy en día está comenzando a salir más a la luz nuevos tipos de representaciones, la visualización de estereotipos en los medios de comunicación masiva sigue siendo algo muy fuerte.

En la etapa de investigación sobre el sindicato Amanda Jofré me encontré con variados reportajes sobre la presidenta Alejandra Soto y la misma Amanda Jofré. Estos se preocupaban en general de contar el sufrimiento de estas personas y lo trágica que ha sido su vida. Muy pocos de estos reportajes trabajaban a modo de denuncia o de comprender la violencia estructural, en muy pocos existía siquiera un testimonio de las personas involucradas. Se les conectaba permanentemente por haber sido ellas el grupo de *Las travestis de Lavín*, una noticia del 2003 en donde el alcalde de Santiago, en esa época, Joaquín Lavín en un intento de sacar la prostitución de Santiago, llega a un acuerdo con el grupo y con Movhil (Movimiento de integración y liberación homosexual) para ofrecer talleres de confección, maquillaje, cocina, entre otros. Logrando con éxito erradicar a ese grupo de trans y prostitutas de la calle San Camilo, por un tiempo. El problema es que nunca se preocupó de buscar algún tipo de inserción laboral, terminando todas nuevamente en la calle. Pongo esto de ejemplo, a modo de también demostrar un tipo de noticias que es abundante en los medios. Proyectos, tratos y campañas donde se beneficia un grupo de hombres poderosos, sean hetero o homosexuales, y en donde se ocupa la imagen de mujeres trans, dejándolas en el mismo lugar. La misma marcha del orgullo, así como se muestra en el documental dirigido por David France; *The death and life of Marsha P. Johnson* (2017), tiene su origen, en parte, gracias a dos grandes figuras transexuales; Marsha P. Johnson,

asesinada y desaparecida, y Silvia Rivera quién fue abucheada por los grupos gay de esa época por, según ellos, representar una “imagen estereotipada de un homosexual”. Esta situación fue y ha sido uno de los grandes impedimentos para mí, como documentalista hombre *cisgénero* y homosexual, para poder introducirme en este mundo. Recuerdo que, en mi primera reunión con Alejandra Soto, ella me comentó sobre la cantidad de veces que ha sido grabada para representar campañas que se aprovecharon de su imagen o la vez que Anastasia Benavente, con amabilidad, pero también con firmeza me detuvo en un pasillo y me preguntó *¿para qué nos estas grabando?* Es por lo mismo que dentro de *CASA TRANS!* Anastasia dice: *Necesitamos más aliadas, sobre todo compañeras trans. Obviamente podemos tener todo tipo de personas apoyándonos, pero lo ideal siempre es que sean las personas trans.* Tomándome de esta idea que, pese a saber que el corto siempre iba a ser mi visión personal sobre este grupo, me decidí por hacer un retrato del sindicato y su lucha, en donde la visibilidad va acompañada de una diversidad de representaciones del ser *trans*, y realmente, de personas que luchan por tener los mismos derechos básicos que todas y todos.

La manera en que esta película iba a funcionar estaba centrado en levantar una figura del Sindicato que pudiera trabajar a modo de imagen política. Esto con el objetivo principal de mostrar una imagen representativa que no es regular en los tipos de visibilidad que se les da a las personas trans. Esto también fue explicitado desde un inicio por la misma presidenta del sindicato en la primera reunión que tuvimos. Su interés estaba puesto en retratar las actividades del sindicato, toda la labor que ellas ejercían día a día, que este film no se prestara para indagar en una imagen que

tergiversara los esfuerzos que se han requerido para levantar lo que se tiene hoy. Siendo esto una petición más que razonable, es que también de mí parte, el realizador, me era necesario crear algo que pudiera respetar la imagen que ellas mismas querían proyectar de su propia agrupación. Encontrar un punto intermedio entre mi visión propia como autor y la necesidad que surge desde el sindicato mismo, de poder crear una imagen que se acercará a algo más colaborativo. La práctica política entonces de este documental no solamente se centra en el hacer un levantamiento del testimonio de las integrantes del sindicato. Sino que también poder darle un vuelco a la visibilidad que los medios de comunicación masiva se han encargado por siglos de dar a las disidencias sexuales, resultando las más apartadas hoy en día los grupos transexuales y las trabajadoras sexuales. Tomándome del análisis del texto *Tensión entre imagen y política* de los teóricos Claudio Salinas y Hans Stange es que pongo el objetivo del trabajo cinematográfico como primordialmente político por su calidad al constituir “su accionar en los puntos de modulación del sentido. (...) Este poder no sería, en sí, algo más que la posibilidad de nombrar de un modo distinto lo conocido” (144). En ese sentido mostrar al grupo, no como seres desprovistos de voz, ni desamparadas frente a la sociedad, sino más bien, como personas que son capaces de tomarse la voz de un film y tener la capacidad de agarrar las pocas herramientas que tienen para exigir derechos fundamentales.

V. SUSTENTO TEORICO Y REFERENTE FILMICO

Para la realización del film se tomaron diferentes conceptos como referencias que surgen de la misma practica del grupo retratado en *CASA TRANS!*. El sindicato

Amanda Jofré, quién, se define como un sindicato de personas trans, travestis y trabajadoras sexuales, tiene como principal labor la defensa de Derechos Humanos para la población efectiva de la agrupación. Este funciona desde el año 2004. La categoría de sindicato la adquiere con el objetivo de brindar dignidad a la prostitución como un trabajo, ante el escenario adverso que hasta el día de hoy tiene, no siendo considerado legal, pero tampoco ilegal. Con el tiempo la agrupación comenzó a evolucionar más en una organización de la sociedad civil en pos de la defensa de DDHH como se conoce hoy. La importancia de esta historia se vuelve relevante a la hora de pensar que desde su génesis el sindicato ha buscado ser una organización de personas que de un espacio de contención con respecto a DDHH y de trabajo, un hogar tanto para las trabajadoras sexuales como para las personas travestis y trans. La teórica Judith Butler le llama a esto en su libro *Sin miedo como comunidades de cuidado*. Definiéndolas en grupos de personas que sienten identificación entre ellas y que forman organizaciones para poder otorgar necesidades y derechos fundamentales. Así como lo explica Butler, esto surge desde un deseo de identificación, un deseo que “*es siempre un deseo de reconocimiento y que cualquiera de nosotros se constituye como ser social viable únicamente a través del reconocimiento*” (Deshacer el género, Butler, 8). La filósofa feminista y queer plantea dentro de su teoría de reconocimiento, que todos los cuerpos deberían de importar. Para que estos importen su reconocimiento social debe de existir tanto como seres vivos e inteligibles. Esto no significa de ningún modo que los cuerpos deben acomodarse a un orden y poder establecidos, muchas veces el mismo orden que da reconocimiento a lo que es un reconocido ser humano con derechos, restringe a otras y otros de ser parte de ese reconocimiento. La filósofa en este caso se pregunta; “*¿Qué red sostenible de relaciones hacen posible nuestras*

vidas? [...] ¿Qué nuevos esquemas de inteligibilidad convierten a nuestros amores en legítimos y reconocibles, y a nuestras pérdidas en verdaderas?” (El grito de Antígona, Butler).

Con respecto a esto último es importante tomar en cuenta que las políticas del sindicato, llevan adelante, cómo ya sé ha recalcado, la defensa de sus derechos y el acceso a oportunidades. Aún así es necesario entender que esto no necesariamente con el objetivo de entrar a lo que se conoce como una; inclusión. Ya qué está significaría apegarse al orden que ya está pre-establecido sobre el deber ser humano. Un orden binario. El respeto de sus derechos tiene que ver con el respeto de quiénes son y como se puede educar a la población en relación con las perspectivas de vida distintas que ellas practican y sienten. Parte de esto queda expuesto en sus clases de educación sexual en cárceles, así mismo se le escucha decir a Gabriela Zenteno cuando dice en el recinto penitenciario Santiago 1: *¿Por qué sigue habiendo un profesional, de la salud, en este caso de la salud mental, que tiene que decir y validar nuestra identidad? Cuando somos nosotras las únicas, que podemos dar fe de quienes somos.* Queda claro que existe una visión de feminismo, el cual, pretende dar valor a nuevas formas y no necesariamente a renegar de lo que son, por ejemplo, el trabajo sexual. Su misión, así como lo expresa Alejandra en la 1era proyección sobre la casa de madera, tiene que ver no con salir del trabajo sexual, sino que encontrar y poder abrirse a más opciones. Que la sociedad de por sí se pueda abrir a nuevas perspectivas y no definir de manera hegemónica que es una persona y que no. Esta misma visión la lleva la teórica francesa, residente hace muchos años en Chile, Nelly Richard a la necesidad de crear lo que interpreto como una búsqueda de reordenamiento cultural para mayor aceptación de la

diferencia social. Richard plantea en variadas definiciones de lo que es el feminismo que “*también la palabra “feminismo” designa el trabajo crítico de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación, para contribuir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales*” (Richards, 2009 cómo se cita en Diaz, 2021, 31).

Toda esta subversión del concepto de inclusión tiene que ver absolutamente con el objetivo del proyecto, con ese poder de nombrar las imágenes de modo distinto. Ante la apropiación y el morbo creado con las imágenes de personas que han decidido tomar un camino distinto a la norma y han vuelto su actividad del día a día, su intimidad, y su sentir en una disidencia, es necesario responder con una imagen la cual no caiga en obedecer la proyección de un imaginario lamentativo. En ese mismo sentido se vuelve iluminador el título *Emancipar la lagrima* (2021) del libro del, como se auto define, biólogo transfeminista, Jorge Diaz. Un título para una serie de ensayos sobre activismos, ciencia y arte de disidencia sexual que conforma, de manera solvente, el concepto que la mayoría de las resistencias expuestas en el libro logran hacer. Sin miradas lastimeras de la sociedad, pero con acciones que subviertan y abran nuevos pensamientos. El concepto que se encuentra en el título y dentro de las páginas de este libro, sin necesidad de negar una realidad de falta de derechos esenciales a las personas de la disidencia sexual en Latinoamérica, da una opción de abrirse a nuevas imágenes y persistir en resistencias a lo impuesto.

Resulta llamativo, entonces, mirar cómo es que estos desmontajes de artefactos culturales y tecnologías para la representación pueden llegar a ser desmontados en la

práctica. Para esto es que me tome, durante el proceso de imaginar y realizar el documental, de tomar como referencias documentales que más que por su afinidad total con los conceptos a trabajar, tenían una estructura desmontada o una manera de tratar las tecnologías de la representación que me llamaba la atención. Antes de entrar de lleno en la referencia cinematográfica, es pertinente introducir a los referentes, con el concepto de artefacto que levanta la directora argentina Lucrecia Martel. Ella llama a sus películas así ya que según su percepción “*son un entramado de materiales montados entre sí que dan la construcción de una estructura particular*” (Veas, 17). Ella define a sus películas de alguna manera; cómo imágenes montadas que no tienen porque regirse bajo una fórmula, sino que, se construyen a modo de artefacto particular sin diseño pre-definido por el modelo de película. En esta otra mirada, existe la libertad del director e incluso del espectador de completar la interacción con este artefacto. Bajo mi percepción, esto mismo ocurre en general con las construcciones cinematográficas de Agnes Vardá. Aún así, me gustaría centrarme en una particular que me ayudo a pensar esta película, me refiero a *Woman Reply: Our body, our sex* (1975). Sin necesariamente tomar literal la atrayente puesta en escena de Agnes Vardá, fue una gran influencia para pensar una manera de trabajar con el testimonio de manera interactiva y eficaz. Su película es una especie de gran manifiesto con una estructura que entrama imágenes, carteles y performatividad de los personajes. El trabajo del tiempo logra mantener a un espectador en atención de lo que estas mujeres manifiestan mirando a cámara. A ratos vertiginoso y otras veces algo más contemplativo, el montaje entre sonido, imagen y tiempo a la vez que enrarece o distancia, a modo de Pavis, y crea una cinematografía didáctica con el espectador. Así mismo, otro referente importante de la misma autora, fue el que me ayudo a pensar en mi motivación y

relación personal expresada con anterioridad. Ciertamente *Los espigadores y la espigadora* (2000) es un referente conocido para abordar este tipo de conexiones. En esta película a medida que la autora va investigando sobre la cultura del desecho, estigmatización y discriminación en la que se vive, ella se va preguntando con cortas, pero impactantes, imágenes sobre su vejez. Mientras papas con formas distintas a lo que debería ser “la forma” de una papa son tiradas a la basura o recicladores convierten desechos en obras de arte, ella se mira pensando en que será de ella y su cuerpo en el futuro. El nexo entre ella y la cultura general está completamente realizado sin necesidad alguna de ser explícita.

Si bien, Vardá tiene muchas escenas donde ocupa el cine directo y la grabación de cámara en mano. Es el cine de Carolina Adriaola, Jose Luis Sepulveda y Claudio Pizarro, el que me sirvió para encontrar una simpleza y libertad en el uso de la cámara. Sus películas llenas de tramas de suspenso y relatos intrigantes logran mantener a un espectador con los ojos pegados a cada imagen que forma parte del relato. En especial mi interés se encontró en el seguimiento que hacían dentro de la casa de Juan Carlos Avatte, el protagonista de *Il Siciliano* (2017). Una película que se inmiscuye en profundidad en la vida y negocio del exdueño de Pelucas Avatte. La manera de capturar imágenes cotidianas parecen parte de una libertad y espontaneidad enorme. Las mismas puestas en escena, como en la que el doble de Julio Iglesias aparece cantando dentro de la casa, atrapan por la potencia de una estética realista. Las escenas parecen no estar manipuladas y si lo están se evidencia con sus personajes mirando a cámara a modo del cine directo. Es bajo esta estética realista y oscurecida que se arman imágenes complejas, de una belleza particular y única del mismo recinto donde se está

grabando. La cámara es permanentemente interactiva y es así mismo como es que se va profundizando en una oscuridad que provoca el suspenso en su cine. Si bien, en *CASATRANS!* la cámara no pretendía adentrarse a ninguna oscuridad, tomo la referencia de la libertad que se puede encontrar en la estética de seguimiento, una manera interactiva. Esto último, sin la necesidad de querer embellecer tanto lo que se ve, sino que jugar con una falta de control en el encuadre, con el objetivo de mostrar imágenes que iban apareciendo según el devenir y el instante mismo de la situación.

VI. PROCESO DE REALIZACIÓN Y ANALISIS FINAL

Volviendo a la imagen con la que abrí esta reflexión, es que me gustaria retomar el proceso que se vivio para la construcción del documental sobre el sindicato Amanda Jofré. Esta entrada virtual hacia un mundo que tiene tanto cariño por sus pares, que se protegen y que también se pelean, así como les he escuchado a algunas llamarse entre ellas; las amigas y rivales. Así mismo, desde el computador, es que comence a contactar con el sindicato. Comence a informarme a través de reportajes e intentar contactarlas a traves de distintas RRSS. Como ya relate antes, es por lo mismo que la filmación de aplicaciones de celular y las pantallas de computador entran dentro de la estética del documental. Me tomó mucho tiempo de escribir a diferentes personas, correos y mensajes directos para que finalmente pudiera reunirme con la presidenta. Dentro del proceso de investigación me grabe muchas veces escribiendoles y reaccionando de manera entusiasmada a mensajes que me escribia con ellas. Una vez que comence a relacionarme de manera mas presencial, fui bien recibido, pero siempre con algo de resguardo. En un inicio me parecia absolutamente comprensible, yo era un

tipo con equipos de grabación que estaba entrometiéndose en espacios que aunque fueran abiertos a la comunidad trans, era su espacio. Con el tiempo, pese a ya volverme alguien más recurrente en distintos eventos comence a notar dos tipos de actitudes; por un lado había unas ganas de aparecer frente a la cámara pero personificando algo muy correcto, y por otro, gente que me expresaba explícitamente que no las grabara. El volverse esta metáfora del cine observacional de ser una mosca en la pared era difícil frente a un lugar con tanta mala historia con respecto al uso de sus imágenes.

Un día, luego de varios meses, cuando ya estábamos concretando con algunas integrantes en el sindicato de qué se iba a tratar este corte documental, me llamó Anastasia Benavente para que asistiera a una reunión con ella. Me pidió que prendiera la grabadora, a continuación me comentó que yo estaba grabándolas sin haber realizado los protocolos correctos. Qué para poder hacerlo, era necesario firmar un contrato con el sindicato que venía ya escrito sobre el uso y propiedad de las imágenes. Luego de un rato de yo apanicar un poco, ella me explicó que esto lo hacía para que yo tuviera un registro de mi reacción como autor del documental de esta noticia, pero también para que yo entendiera lo protegida que debían mantener su imagen. Que este grupo se veía en la necesidad de resguardarse mucho y que era por algo. Es principalmente por esto que también toda la teoría y práctica que respalda esta reflexión se encuentra centrada en una mirada estética, sobre cómo trabajar con una imagen de manera política y sensible a la necesidad del grupo. Me parece que en este caso particular, al trabajar con algo tan sensible como evidentemente es la imagen para este grupo, se vuelve todavía más necesario escuchar que es lo que ellas esperan de esta. En otra de las reuniones con la directiva del sindicato ellas mismas me decían,

que es necesario que sea el sindicato lo que se graba, que quede un registro historico de quienes eran y lo que eran. Que debian salir distintas comapañeras, incluso las que estaban en al carcel. Que la Historia las negaba constantemene y que esto debia ser un registro de su historia propia, por simple que sea. Bien lo expresa Camila Sosa Villada en su podcast *Archivo de la Memoria Trans* cuando pide hacer incapie en decir el nombre completo a cada una de las trans que sean referidas en el podcast. Es de esa manera que surge la escena en que la directiva del sindicato dice su nombre, edad y cargo frente a la cámara. Y también el porque aparecen en los creditos todos los nombres de quienes pude conseguir, incluso aquellas que aparecen en un fotograma.

Para comenzar a grabar prepare investigación, imágenes, ideas de como podian ser performadas ciertas escenas, angulos de cámara y hasta un guión. Pero todo eso constituye quizza un 50% de la pelicula. El resto se encuentra constituido por un proceso largo, en el cual personajes iban y venian, las protagonistas cambiaban, algunas se enojaban y otras simplemente no llegaban cuando planeaba grabar. En esos momentos apareció el proyectar y grabar en las paredes de casa palacio. También, se encuentra constituido por errores mios con la cámara y el sonido, de faltas de lectura del momento y una expertiz reciente con la tecnologia de grabación. En esos momentos aparecian imágenes y sonidos que nunca pense que podrian estar dentro de la pelicula. Diría de alguna manera que esto es un buen equilibrio para poder arrojarse al devenir. Tengo entendido como autor que dentro de las aspiraciones que tiene este film, hay muchas que quedan fuera, así como quedan fuera muy buenos momentos registrados. El mismo montaje y pegado de escenas se volvio un momento de pasarlo bien en exceso, y también de frustración. De la misma manera, considero el trabajo del arte

como un proceso de búsqueda, en el cual, uno mismo(a) como autor(a) debería perderse en su propio artefacto creativo. En este caso este artefacto también es un entramado de vidas y de ideas que aportaron a que este fuera realizado. El sindicato Amanda Jofré es en su gran medida el que hace que este artefacto cobre vida y el concepto de hogar este presente. Estoy seguro que este documental aporta a dar una vuelta en la concepción social que se tiene de un grupo discriminado en demasía, este documental se ha convertido en un regalo para mí desde el punto de vista de poder aportar una creación y un registro de personas que, bajo mi consideración su existencia y mi visión de vida es esencial para la cultura de este país. Las comunidades de cuidado, como les dice Judith Butler, siempre son espacios de resistencia contra cultural frente una sociedad que insiste en cada vez más escapar hacia la satisfacción individual. Esta comunidad espera de un espacio físico, pero sabe que su hogar lo tienen mientras tengan a otra parada delante de ellas. La casa está donde ponen el cuerpo, así mismo lo dice Gabriela ya terminando el film *“Aún que todavía no contemos con una casa trans (...) la casa somos nosotras, nuestra comunidad, nuestra colaboración, nuestros vínculos. Somos nuestra propia casa.*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

- BUTLER. JUDITH. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El roure, 2001.
- BUTLER. JUDITH. (2004). *Deshacer el género*. Editorial Paidós. Barcelona, España. 2006.
- BUTLER. JUDITH. (2020) *Sin Miedo*. Barcelona: Taurus, 2020.
- CHV NOTICIAS. (14 de abril, 2021). *Entrevista completa: La íntima conversación de Tati Penna con Pedro Lemebel (sin censura)*. [Video]. Obtenido de YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HfAErkTjyMc>
- DIAZ, JORGE. (2021). *Emancipar la lagrima. Ensayos transdisciplinarios sobre arte, ciencia y activismos de disidencia sexual*. Trio Editorial: Santiago de Chile, 2021.
- PATRICE, PAVIS. (1987). *Diccionario del teatro*. Paidós: Buenos Aires, Argentina.
- PINTO VEAS, IVÁN. (2015). *Lucrecia Martel; lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto*, laFuga, 17. [Fecha de consulta: 2022-12-12]. <https://www.lafuga.cl/lucrecia-martel/735>
- SALINAS, CLAUDIO Y STANGE, HANS. (2009). Tensión entre palabra, imagen y política. *Perspectivas de la comunicación*. Vol.2, N°1. Universidad de la frontera, Temuco, Chile. (Pp. 138-145)
- SARONY, G., THOMAS A. EDISON, I. & PAPER PRINT COLLECTION. (1901). *The Old Maid Having Her Picture Taken*. Porter, E. S. U., prod Estados Unidos: Edison Manufacturing Co. [Video] Obtenido de Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/00694261/>.

- SOSA VILLADA, CAMILA. (anfitriona). (2021-presente). *Archivo de la memoria trans.* [Podcast]. Spotify. <https://open.spotify.com/show/501gSoiu7pw8LuA04dWQ2?si=79e7ff2f7cd0487f>

FILMOGRAFÍA:

- CAROLINA ADRIAZOLA, CLAUDIO PIZARRO Y JOSE LUIS SEPULVEDA. (2017). *Il Siciliano*. [Film] Producida por Carolina Adriazola, Claudio Pizarro y Jose Luis Sepulveda.
- FRANCE, DAVID. (2017). *The death and life of Marsha P. Johnson*. [Film] Producida por [Kimberly Reed](#), [L.A. Teodosio](#).
- VARDA, AGNÉS. (1975). *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*. [Film] Producido por France 2 (FR2) y Ciné Tamaris.
- VARDÁ, AGNÉS. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. [Film] Producido por Ciné Tamaris.