

DIARIO *(DIS)*FUNCIONAL

Informe y reflexión teórica para optar al grado de Magíster en Cine Documental

por Lorena González Ibáñez

Dedicatoria

*Dedicado a mis colegas, desconocidas, amigas y no tan amigas que
confesaron sus diagnósticos conmigo.*

Me motivaron a escribir y contar esta historia.

Agradecimientos

Contar esta historia no ha sido fácil, pues el trabajo ha sido arduo. Agradezco a las profesionales de la salud que me ayudaron en este largo proceso; Daniela Pinto, la kinesióloga que me atendió alrededor de tres meses; Camila Bunel, mi ginecóloga y a Florencia Estibill, mi psicóloga quien me ha orientado desde hace ya un tiempo extenso. Todo inició mediante un *collage*, cuya finalidad era plasmar mis sentires e inquietudes en torno a mi cuerpo y sexualidad, actividad que, contra todo pronóstico, terminó en un magíster en Cine Documental y una obra audiovisual de no-ficción.

Reconocer a las mujeres que conocí en alguna fiesta, en donde confesaron que también padecían o padecen vaginismo u otra afección. A mis amigas y compañeras. A las personas que quedaron en el camino y ya no están conmigo. Esta historia es con y para ustedes, puesto que sin su apoyo y palabras de aliento, no habría logrado llegar hasta acá. Asimismo a los profesores/as vinculados/as en este proyecto, ya que con sus comentarios, retroalimentación y correcciones ayudaron a que la obra creciera y se consolidara.

Especial agradecimiento a los pilares fundamentales e incondicionales que rodean mi día a día y mi desarrollo profesional; mis padres, hermana, mi abuela, mi tío e incluso mi gato Florencio. También a mi amigo y colega Philippe Vigoroux quien trabajó conmigo en los rodajes de la obra. A Fernanda Téllez y Catalina Bustamante, por las largas conversaciones llenas de complicidad y confianza.

Los proyectos se realizan en colectivo. Gracias por realizar este magíster conmigo.

Índice

- I. SINOPSIS
- II. MOTIVACIÓN
- III. HIPÓTESIS DE TRABAJO
- IV. FUNDAMENTACIÓN Y REFLEXIÓN TEÓRICA
- V. TRATAMIENTO ESTÉTICO Y NARRATIVO DE LA OBRA
 - a. Dirección
 - b. Fotografía y color
 - c. Sonido y banda sonora
 - d. Montaje
- VI. PROCESO DE PRODUCCIÓN
- VII. ANEXOS
- VIII. BIBLIOGRAFÍA

Sinopsis

El 13 de febrero del 2023 Lorena es diagnosticada con vaginismo, mientras se enfrenta a una tediosa cesantía. Ella decide registrar sus cuestionamientos e inseguridades en torno a su cuerpo, al mismo tiempo que inicia la terapia kinesiológica. Con el pasar de las semanas, comienza a ser consciente de sus miedos, hecho que la lleva a concluir que no se conoce tanto como creía. Sin embargo, al aceptar el cuerpo disfuncional, intenta dejar ir aquello que no puede controlar.

Motivación

Hablar de este proyecto no ha sido tarea fácil, menos aún cuando está narrado en primera persona. Así como la sinopsis del proyecto lo plantea, fui diagnosticada con una disfunción sexual durante el verano del 2023. Por un lado, no sabía cómo reaccionar o qué sentir, aunque sentirse extraña puede ser considerada una emoción posible, frente a varias miradas incómodas en la consulta médica. Al mismo tiempo, sin embargo, me hizo sentir aliviada porque mis sospechas eran ciertas. Nadie enseña ni comenta estas situaciones, pues hablar de sexo, cuerpo y/o autodescubrimiento no es común y, me atrevería a decir, hasta hoy es mal visto en muchos hogares, escuelas y contextos socioculturales. Dicho de otra forma, es sinónimo de vergüenza en las crianzas más conservadoras.

Teniendo estos factores, me pregunté entonces: ¿Qué ocurre con los cuerpos femeninos, especialmente aquellos que padecen de un síntoma y/o disfunción sexual? Primero, decidí buscar en *Google* el término *disfunción sexual*. Los resultados me parecieron desoladores, ya que se resume, principalmente, a una dificultad corporal y sexual en pos de una relación con el otro, mas no con una misma, lo cual me parece reduccionista. Bajo ese contexto, y según fuentes médicas, el vaginismo es una enfermedad no tan recurrente y que, aproximadamente, sólo un 17% de la población está diagnosticada. Entonces, ¿Qué ocurre con el porcentaje restante de mujeres que no cuentan con acceso a la salud ginecológica? ¿Cuál es la realidad de las mujeres cuyo nivel socioeconómico, acceso a la educación e ingreso de capital cultural es distinto al mío? ¿Se puede tratar de una afección tan poco estudiada (o mal vista), como lo fue en su momento el *VIH* o la *histeria*? Personalmente, y de ser necesario, cuento con la posibilidad de costear la salud privada y personalizada, pero ¿Qué ocurre con aquellas personas que sólo se pueden atender en la salud pública, donde las terapias de especialidad no están legisladas o reconocidas bajo el Estado? El vaginismo y los diagnósticos ginecológicos también cuentan con un sesgo de clase; quién puede costear y quién no, ya que no es un tratamiento barato ni mucho menos disponible en todos los centros médicos; sólo clínicas y consultas privadas, añadiendo en paralelo el apoyo psicológico y con enfoque de género.

Vale decir que ante los presentes cuestionamientos, me di cuenta que los estudios y las representatividades para estos relatos están al debe. La visibilidad no sexualizada de los cuerpos femeninos carecen de protagonismo y de imagen, por lo que encontrar referencias para este proyecto no ha sido tarea fácil, ya que no me interesa limitar este tema a algo que gire entorno a su función biológica, sino en algo que traspase y en algo que intente cuestionar los arquetipos femeninos. Por lo tanto, me he tenido que sumergir en distintas áreas de investigación, tales como las ciencias sociales, la literatura, películas y teoría *queer*.

Así se comenzó a formar mi motivación y punto de vista: primero escribiendo y luego buscando referencias cinematográficas, hasta que llegué a una tesis de postgrado de la

Universidad de Chile: *Sexualidad y cuerpo en relatos de mujeres con vaginismo* (2015) de Manuela Cisternas, disponible en el repositorio de la Universidad de Chile. En este estudio, me di cuenta que esta afección está más presente de lo que alguna vez imaginé y por diversos motivos, lo que me llevó a hablar de este tema con mayor libertad en grupos de amigas, colegas, conocidas e, incluso, desconocidas. En ese escenario, escuché muchas veces la frase: *yo también*. Lo que me lleva, paulatinamente, a plantear que las mujeres no sólo estamos al margen de una sociedad patriarcal, sino que además somos parte de una rama poco estudiada y, por consiguiente, poco vista y sin representación en el cine. Hay un imaginario que carece de sensibilidad y que está cargado de connotaciones negativas; es reduccionista acotar este tema sólo al factor biológico pues es un área que puede abordarse desde las ciencias sociales, estudios de género y, para este caso en particular, desde la cinematografía.

Hipótesis de trabajo o concepto principal que desarrolla la obra

Más que una disfunción, pareciera ser un mecanismo de defensa útil, quizás descontextualizado en los cuerpos de mujeres que históricamente se han construido como complacientes e indefensos. Tal y como alguna vez la histeria fue la rebelión de las mujeres en contra de las constricciones de su identidad femenina, ¿será el vaginismo síntoma de una nueva era de rebeldía sexual de las mujeres? ¿Se puede, a partir de la vivencia del vaginismo, re-plantearse la relación que se tiene con el cuerpo sexual, ya no a partir de un mandato, sino como un lugar de autonomía? (Cisternas, p. 141)

En primer lugar, la hipótesis o concepto de la obra gira en torno al vaginismo, pues considero que es el punto de inicio o la excusa narrativa para desarrollar la historia. Esto fue mutando a lo largo del año y desarrollo del proyecto, porque considero que hay muchas líneas posibles con las que se puede desenvolver. Sin embargo, al desarrollar el proyecto, me fui dando cuenta que a partir de esta noción podían salir varias películas posibles, por lo que fue necesario acotar ideas, reflexiones y modos de trabajo. Para llevar esto a cabo, el diario de vida fue primordial como recurso narrativo para elaborar la historia, tal como se desarrollan las películas epistolares o de diarios de vida; *Correspondencia* (2020) de Dominga Sotomayor y Carla Simón y *Visión Nocturna* (2019) de Carolina Moscoso; son algunos de los referentes filmicos. Esto inicialmente parecía una limitante o un recurso muy específico, sin embargo, y a medida se desarrolló el proyecto, fue primordial para organizar el hilo narrativo al momento de ejecutar un guión o progresión narrativa en el montaje documental. A su vez, este elemento permitió utilizar distintos materiales relacionados a la estética que un diario de vida puede poseer, tales como: el *collage*, escritos, rayados, colores, recortes, etc. Instrumentos que separados no poseen mayor relevancia, pero al unirse generan significados, emociones y atmósferas. Dicho con otras palabras, ayudaron a representar en imágenes el punto de vista y motivación interna como directora de la obra.

Posteriormente, fue importante ejecutar el proyecto con materiales y equipos técnicos que estuviesen acorde a la estética que me interesa generar, así como también el uso de las puesta en escena y/o *performance* como un método de autorepresentación que conecta un presente, pasado y mi identidad de género femenino. De modo que la búsqueda de materiales o referencias no sólo estuvieron limitadas al cine, sino que también en otras áreas visuales, por ejemplo: corrientes y movimientos culturales. Finalmente llegué al *fanzine* y su relevancia en el movimiento *punk* de la década de los 90's, acompañado por la segunda y tercera ola feminista:

Para Le Tigre, cortó y pegó cinta con una trincheta a la vieja usanza antes de pasarla por el ProTools. Seguía siendo artesanal, 'hazlo tú mismo'; regresaba a donde empezó todo (...) Para mí era mucho más como un fanzine (Goldman, p. 38).

Esta reflexión me ayudó a tomar decisiones prácticas y estéticas en la preproducción, producción y postproducción del cortometraje, puesto que marqué las pautas a seguir dentro de la obra, dentro de las cuales distingo las siguientes: no me interesa que la obra esté filmada con una cámara de alta resolución, realizar el proyecto como si fuese una manualidad, un diario de vida, la cámara fotográfica que me regalaron cuando entré a estudiar cine al pregrado y archivo personal. Para este caso, por lo tanto, el punto de vista está marcado a lo largo de la obra, pues la mirada que una, como realizadora, ejecuta al momento de coger una cámara, se relaciona con el contexto en el que se vive. Para *Diario (dis)funcional* es: menos es más, el resto se cuenta solo. Buscar lo simple, para que las personas y/o espectadores recuerden que hay alguien detrás de todo esto, no una máquina que busca la perfección. En

esa línea, la imperfección o la disfunción sexual, forma parte también de las decisiones o herramientas técnicas con las que se registra, como una rebelión que traspasa al cuerpo.

Fundamentación y reflexión teórica

Como ya mencioné anteriormente, la idea de este proyecto nace porque es un hecho verídico y pese a los diversos sentires y cuestionamientos, me sentí aliviada porque obtuve el tratamiento debido y supe inmediatamente que es un diagnóstico que se puede tratar con kinesiólogía de piso pélvico, cuya tasa de éxito es superior al 80% (porcentaje entregado por la profesional de salud con quien me atendí). Aunque en muchas ocasiones sentí vergüenza e incomodidad con los documentos y orden médica ginecológica que tenía que mostrar constantemente en los mesones de las consultas clínicas; las miradas, las preguntas y los gestos sólo hacían ver que algo había mal en mí. No fue hasta tener mi primera sesión evaluatoria con mi kinesióloga que mi percepción cambió. Me di cuenta que, afortunada pero lamentablemente, es un diagnóstico más común de lo que parece. Me pregunté, entonces, el por qué no se sabe tanto al respecto y las posibles respuestas son varias:

1. Da vergüenza hablar abiertamente de las disfunciones sexuales.
2. Es un área desconocida.
3. Hay muchos ginecólogos que no entregan el diagnóstico debidamente y, como consecuencia, hay mujeres que tienen normalizado el dolor y la violencia ginecológica.

Con el pasar del tiempo decidí indagar y estudiar más en el tema; salud psicosexual, erotismo, ginecología en general, tipos de dilatadores vaginales para tratar el suelo pélvico, inconsistencia urinaria, terapia para mujeres sobrevivientes al cáncer cérvico-uterino y otros diagnósticos cuyos estudios son recientes, como el vaginismo y la endometriosis. Esta inquietud me llevó a leer libros cuyas temáticas fueron (o son) tabú en algún contexto determinado o, derechamente, delitos. Tales como *El acontecimiento* (2000) de Annie Ernaux, que desarrolla la historia de un aborto clandestino en la década de los 60's en Francia y *Middlesex* (2002), la novela de Jeffrey Eugenides, que relata a Caliope Stephanides (identidad femenina) posteriormente conocido como Cal (identidad masculina). Consciente o inconscientemente, comencé a interesarme en el cuerpo como espacio de representación y búsqueda estética, pero que también es capaz de dialogar y cuestionarse como un lugar fragmentado, haciendo especial énfasis en la ambigüedad. Así como existe el dicho: *¿qué fue primero, el huevo o la gallina?*, me cuestioné, por tanto, lo siguiente: *¿el vaginismo está dado por el miedo al dolor, o el dolor genera el miedo?* La verdad es que no hay una respuesta clara, pueden ser muchas y, afortunada o lamentablemente, mientras más se le indaga, más dudas aparecen. Pese a esto, decidí continuar la búsqueda hablando abiertamente de la disfunción sexual en diversos ambientes y reuniones sociales. Allí me di cuenta que es una afección más común de lo que creía, aún en personas que no están oficialmente diagnosticadas pero que saben que lo padecen; amigas, ex parejas de amigos y colegas. Posteriormente, encontré la tesis que mencioné en el capítulo anterior, y lo que más me llamó la atención fueron los espacios comunes en torno a los contextos culturales, sociales y religiosos de las mujeres diagnosticadas:

1. Creencias religiosas y sentimiento de culpa.
2. Aversión con el cuerpo o percepción alterada de cada una de las entrevistadas.
3. Prejuicios en torno al despertar sexual.
4. El dolor y el miedo.

5. Rasgos de la personalidad.
6. Víctimas de agresión sexual, psicológica y/o ginecológica.

Estos puntos mencionados generaron un aporte al momento de desarrollar, teorizar y representar visualmente la obra, lo cual está dado por este diálogo en búsqueda de lo femenino, pero haciendo hincapié en la resignificación de ciertos estereotipos, como expresión de rebeldía o respuesta ante las imposiciones culturales. Dichas intervenciones, están dadas por la utilización del vestido, como símbolo de lo puro, virgen e inocente, en yuxtaposición de frases o conceptos, tales como: *frígida*, *apretada*, *pava*, etc. Por tanto, la *performance* es un espacio que permite transmitir emociones, pero también una manifestación de libertad básica y política. Tal como lo hicieron en su momento Las Yeguas del Apocalipsis con la intervención de *La conquista de América* (1989) o la readaptación de la canción *Corazones rojos* del grupo nacional Los Prisioneros, interpretado por el colectivo feminista Las Tesis (2020). En este sentido, he intentado posicionarme como una mujer disfuncional para la sociedad. O dicho en palabras de Manuela Cisternas:

Como una performance contestaría –no voluntaria, pero sí justificada que exige pensar la interacción sexual desde otras alternativas, y que validan el vaginismo como un lugar de autonomía corporizada de las mujeres (Cisternas, p. 139).

Bajo esta teoría, el posicionamiento fue hacia mi historia personal en la que me vi enfrentada como un sujeto de estudio y análisis, más aún considerando la relación de directora y personaje. Tarea que no es fácil, puesto que hay muchas líneas narrativas que se pueden explorar, así como también formas de autorrepresentación. Para ello, el acercamiento principal y que se mantiene a lo largo de la obra, es la representación del personaje como un sujeto que se construye con sus propios materiales (de archivo, de cámara y el uso del *collage*), los cuales reflejan una huella y/o mirada interior. Por ejemplo: el uso de la imagen de la Reina Isabel I, también conocida como la *reina virgen* que, en realidad, padecía de agenesia vaginal; una afección *poco común*, relacionada al no desarrollo de los órganos sexuales femeninos, lo que implicó la incapacidad de concebir. Esto para aludir no sólo a íconos de la historia universal y popular, sino que también como un re-apropiamiento de conceptos cuya connotación es negativa y/o despectiva.

Dicho esto, creo que para desarrollar el punto de vista y mi posición autoral, ha sido importante apropiarme de la frase correspondiente a la segunda ola del feminismo: *lo personal es político*. Mirada y sensibilidad que está presente no sólo en la literatura, artes plásticas o en los estudios de las ciencias sociales, sino que también se mantiene en el cine documental dirigido por mujeres, cuyos enfoques son los casos de abuso y el cuerpo. Para efectos de este proyecto, me centro en el último punto, donde la interseccionalidad es el eje central al momento de situarme según mis vivencias y condiciones; identidad de género, clase social, edad, raza, orientación sexual, etc. Las directoras que plasman este discurso y que hablan desde la intimidad son Marilú Mallet y su película *Diario inacabado* (1982) y *Popsicles* (1984) de Gloria Camiruaga. Estas realizadoras desarrollan sus películas en base al espacio biográfico y/o ficción, reflejado en la puesta en escena:

Mallet opta por desarrollar una estrategia de auto-representación, de re-afirmación del propio yo en un momento signado por la vulneración de sus aspectos identitarios primordiales, como consecuencia del destierro (...) Tal como plantea Bill Nichols, la modalidad encarnada y corporal de auto-representación que adopta Mallet bien podría ser leída como una práctica de resistencia (Margulis, p. 157).

Esto ayudó a formar y consolidar el estilo que quise desarrollar para mi proyecto, puesto que la narración en primera persona, en conjunto al uso del archivo personal y la propia experiencia, hicieron que se gestara la idea de un documental epistolar o dentro del género de diarios de vida. Esta decisión hace público el margen de lo privado o del universo interior, pero que al ser expuesto expone la mirada o posición política como directora. Dicho con otras palabras, es similar a la manifestación femenina en el área de la literatura, pero llevado al relato audiovisual, que conecta las problemáticas de la mujer, permitiendo la experimentación de estilos y formatos dentro de la narrativa, pues lo primordial es hacer de la obra en sí misma un trayecto de búsqueda y ensayo. Asimismo las capas temporales-espaciales, que se interrelacionan en distintos modos y que tensionan o conflictúan el desarrollo de la trama frente a la pantalla, dejando entrever una ambigüedad o dualidad entre un pasado y un presente.

Conviven en el documental este pasado cercano junto a otro lejano –también en términos geográficos- situado en Chile, que funciona como causa original de su exilio. Este pasado histórico chileno irrumpe fragmentariamente en el relato a través de imágenes de archivo, fotos y recuerdos compartidos con amigos de la infancia, pero también a partir de imágenes ficcionalizadas (Margulis, p. 155).

Sin embargo, creo necesario mencionar que el punto de vista ha ido mutando y consolidándose aún cuando la película está finalizada, tal como lo es la ola feminista; se hace desde la praxis, no se estanca sino que se desarrolla. Si bien existen todas estas aristas que me motivaron a contar y desarrollar esta historia, fundamentadas y basadas en distintas ramas de estudio, me lleva a abrir nuevas preguntas y cuestionamientos en torno al sexo femenino, la identidad de género y *el deber ser*; debates que pueden significar otras películas o formatos posibles. Y es que todas estas ramas, muchas veces son estudiadas desde una perspectiva binaria, heterosexual y limitada al contexto sociocultural en el que se vive, aunque no se niegue el cuerpo. Como mencionaba en el capítulo anterior, existe una invisibilización (en términos del relato) en las mujeres que no cuentan con el acceso educativo o de salud óptimos; esto sin considerar a la comunidad *LGBTIQA+* y grupos disidentes. Inquietud en la que, por tanto, las ciencias sociales, el arte y el cine no han implementado del todo, pero sí han abierto puertas a la indagación, debate y cuestionamientos a la hora de llevar a cabo el relato en conjunto a las imágenes. Posición que considero relevante al ser directora de este proyecto, porque forma parte de mi reflexión que va más allá de lo filmico; es parte de mi vivencia corporal y psicológica. Por lo tanto, este capítulo abre las líneas de análisis en las que la autorrepresentación, la autobiografía y la autoetnografía, terminan formando parte de un imaginario que deja de ser privado: pasa a ser colectivo e intenta abrir líneas de conversación en distintos contextos. El diario de vida, el material de archivo y las interrogantes que se manifiestan en la película son parte de una vulnerabilidad, pero también de una herramienta de posible investigación, tal como la subjetivización de la memoria histórica.

Tratamiento estético y narrativo de la obra

El objetivo de este capítulo, es exponer por área de trabajo las decisiones relevantes que se consideraron y ejecutaron a lo largo del proyecto, con la finalidad de que exista una cohesión desde lo autoral, la producción y la postproducción del cortometraje. Para ello, considero importante cuatro puntos: dirección, fotografía, el uso del sonido y el montaje.

I. Dirección

Desde la génesis del proyecto sólo algo tenía claro: no aparecer en la pantalla. Esto si bien puede ser una limitante, me llevó a reflexionar y pensar en cómo representar a un personaje sin verlo, pero sentir su esencia en cada una de las escenas registradas, es decir, tratarme como a un personaje. Para ello, uno de los trabajos más importantes fue esta relación de directora y protagonista; qué decir, qué mostrar y cómo contar una historia íntima a lo largo de veinte minutos. Bajo esa premisa, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri tiene un tratamiento que me pareció interesante al momento de pensar la autorepresentación: la recreación de escenas o fragmentos con juguetes *Playmobil* para hacer alusión al secuestro de sus padres, durante la dictadura militar argentina de 1976. Para mi proyecto tomé elementos o materiales que me ayudaran a recrear o transmitir ideas y emociones. Aquí fue primordial el diario de vida que se mantiene como recurso a lo largo de toda la película, el *collage* con las muñecas de papel y también la utilización de accesorios que en mi día a día forman parte de mi personalidad, tales como: los *collets*, labiales, el tipo de ropa, etc. Estas cosas forman parte de un imaginario privado y colectivo, que remiten a una infancia y/o adolescencia, por lo que mantenerlas presentes en el cortometraje no sólo es fundamental para representar a alguien, sino que también para generar de ellas un recurso narrativo al momento de transmitir recuerdos y emociones.

En base a la idea anteriormente expuesta, fue importante la investigación previa y los ejercicios de escritura. Procesos creativos que fueron claves para la creación del guión y/o escaleta. Si bien la estructura se vio afectada en montaje, el constante ejercicio de realizar pruebas y ensayos, ayudaron a establecer el punto de vista, tono de la película y relato en *off*, siendo este último el más importante, ya que es allí donde se estableció la decisión autoral del cortometraje. Llegando a desarrollar, al menos, tres capas de voz autoral, que dialogan y se desarrollan a lo largo de la película:

1. La voz en *off* que guía el relato de inicio a fin.
2. Los escritos en el diario de vida.
3. La voz sincrónica del personaje frente al espejo.

Como resultado final de esta decisión narrativo-estética, hay una narración fragmentada de parte de la protagonista/directora, la cual remite a las dualidades y oposiciones; el pasado y el presente, la adolescente y la adulta, la presencia y la ausencia; como dos opuestos que se están en constante ejecución y diálogo, para transmitir inquietudes y emociones a lo largo del cortometraje. Dicho con otras palabras, es la decisión de estar en medio de dos mundos, que remiten a una adolescente o a una mujer, como una búsqueda en la que el cuerpo está en otros lugares y no sólo en lo biológico, sino más bien a lo existencial o en aquellas preguntas en las que radica en dónde está realmente lo femenino o los cuestionamientos en torno al género y la funcionalidad del sexo femenino.

II. Fotografía y color

Para este ítem, se considera en casi el noventa por ciento de la obra, el plano fijo sobre trípode, la imagen pulcra, la correcta exposición y encuadre. Una de las principales referencias, en términos fotográficos, es Sofia Coppola con *Las vírgenes suicidas* (1999) y *Priscila* (2023), pues el uso de los colores pasteles y la predominancia de los accesorios, han sido clave al momento de querer representar a un personaje, sin necesariamente verlo en cámara. Esto se contrasta con el uso del material de archivo, el diario de vida y la imagen en negativo; cualidades que no sólo están pensados en términos visuales, sino que además se fue desarrollando a lo largo del proyecto como un recurso de montaje, tanto para ritmos internos y externos. Para ello, fue importante hacer una búsqueda audiovisual de películas de no-ficción y, ante esto, el guiño es hacia *Pandémica* (2020) de Nina Salvador. Dichas referencias, considero que potencian la mirada o estilo autoral, en conjunto a la decisión de haber filmado en 16:9 pero montado en 1:1; puesto que ayuda a generar la atmósfera íntima, de tensión y/o de un diario de vida en sí mismo. En esta misma línea, y al romper con el formato tradicional de exhibición, genera una libertad de formatos, considerando que hay secuencias donde hay material de archivo rodado en 9:16 y en 4:3. Estas ideas, ayudan a generar que todo es una recopilación de elementos propios, ya no sólo desde la materialidad con la que el documental está hecho, sino que también en la misma decisión estética.

Por otro lado, vale decir que el cortometraje fue filmado en su gran mayoría con una cámara *DSLR Nikon d5300*. Esto con el motivo de generar una atmósfera íntima y/o casera, tal como los documentales rodados con *handycam*, puesto que genera una estética de material encontrado. Esta decisión, sin embargo, tuvo sus dificultades, ya que la obra fue filmada en invierno y las pocas horas de luz se hicieron presentes. Más aún considerando que el cortometraje está filmado en días soleados. Por lo tanto, el rango de la cámara es menor, pues el balance de blancos, el ISO y la apertura del diafragma, son más básicos o limitantes ante la poca luz y evité que la imagen se viera afectada con el grano digital. Esto causó que la cantidad de jornadas de rodaje fueran más de las que estaban originalmente consideradas en el plan de trabajo.

El uso del color, por su parte, está marcado por dos grandes momentos. Uno que es acorde al cómo vemos las imágenes en vida real y otro que está marcado por el uso de los negativos. Esta decisión se tomó en el momento de montaje de la película, puesto que quise darle un estilo diferente al momento de tratar el material de archivo (diario de vida y textos escritos), dándole no sólo una diferencia al ritmo externo del montaje, sino que también con la finalidad de generar intervenciones en dichos elementos, como algo más plástico o tangible.

III. Sonido y banda sonora

El tratamiento sonoro tiene dos polos principales. El primero es naturalista; intenta ser lo más fiel posible al espacio registrado, es decir: con los ambientes correspondientes y con el sonido sincrónico que va directo hacia la cámara. Dicha cualidad se evidencia en las escenas, secuencias o momentos más fieles al documental en el que el plano fijo y/o secuencia está ocurriendo frente al lente. Esto se contrasta con el segundo polo, el cual se caracteriza con el uso de efectos sonoros y del *foley* en un primer plano auditivo. Dicho recurso es utilizado para generar una textura o sinergia sobre lo que estamos viendo en la pantalla, especialmente para acompañar el material de archivo y el diario de vida. Esto con la finalidad de darle una textura sonora a los recursos encontrados, como si se tratara de un *collage*. Estas decisiones

fueron pensadas para ayudar al ritmo del montaje (interno y externo), pero también para potenciar algunas sensaciones o atmósferas, tales como: el encierro y el ensimismamiento.

Para llegar a estas decisiones, se visionaron distintas películas o cortometrajes, siendo *Lucía* (2007) de Cristóbal León, Joaquín Cociña y Niles Atallah y *Las Margaritas* (1966) de Vera Chytilová, las principales obras a escuchar para generar o proponer una banda sonora. Sin embargo, creo necesario recalcar la música extradiegética del cortometraje la cual se hace presente en la última escena y que acompaña el momento donde la imagen pasa de ser cuadrada (1:1) a horizontal (16:9). Se trata de la canción *Las hormigas* (2022) del grupo nacional Fonosida. Aquí la intención de la cinta es liberar o distender el relato, lo que se ve reflejado con la acción de la bicicleta. Este momento se pensó como un quiebre en casi todas las áreas; dirección, fotografía y banda sonora; porque dicho de otro modo hay un quiebre en el código que estuvo establecido a lo largo de los diecinueve minutos. El objetivo de esto es generar una cercanía o emoción, en contraste a momentos tan fragmentados o *apretados*, tal como lo hizo Xavier Dolan con *Mommy* (2014). El sonido en este punto juega con el sonido ambiente del espacio y la música, como un gesto de que finalmente todo lo que se tenga que oír, se escuche y se perciba, como si pasáramos de escuchar el encierro o la ciudad desde un encierro a vivirlo en el exterior puro.

IV. Montaje

El montaje de la obra se sustenta con el diario de vida, ya que es el dispositivo narrativo que se mantiene desde el inicio hasta el final de la película. En ese sentido, es importante recalcar que este material ya no sólo es un accesorio del personaje que se presenta dentro del *film*, sino que además forma parte de la estructura de la obra; esto entrega una decisión de montaje y de ordenar los materiales. Es decir, si tuviera que entregar un orden aristotélico clásico, la película aquí se sustenta en el tiempo filmico del cortometraje (un año, aproximadamente), ayudando a la progresión dramática. Dicho esto, una vez encontrado el método de ordenar y organizar el material filmado, me permitió reordenar y reorganizar los *ingredientes* que componen la película. Cabe recalcar que siempre estuvo la presencia de una escaleta, la cual siempre estuvo dispuesta a modificaciones, pero ésta no contemplaba el uso del diario de vida como motor que marca el inicio y el final del proyecto; eso fue el montaje. Hasta antes de que esto ocurriera, no existía un código establecido, pues estaba ligado al relato. Llegado ese punto, hubo que tomar decisiones y el diario de vida ayudó a establecer la progresión en la línea de tiempo. Hallar esa cronología dentro de la variedad de materiales que poseo para mi cortometraje, ayuda a generar una progresión interna y externa de la película.

Vale decir que existen dos estilos rítmicos. Uno está dado por hacer visible el corte; es mucho más jugado con la propuesta de incorporar el uso de la imagen en negativo. Lo anterior es como un *collage* que hace similitud a aquellos garabatos que se pueden encontrar en las libretas o documentos personales. El segundo, en cambio, busca ser un montaje invisible, donde la yuxtaposición de un plano con el otro tengan una relación en la búsqueda de sentido narrativo. El desafío más grande en esta propuesta que está en trabajo, es el cómo generar los nexos entre un *estilo* y otro. Para ello, el trabajo sonoro es fundamental dado que no se limita al naturalismo, sino que también opta por efectos que intentan transmitir una atmósfera facilitando el corte directo.

Proceso de producción

Para partir necesito una idea de a dónde voy, o sea necesito una mini escaleta por lo menos de estructura, aunque sea para después deshacerla. Pero no puedo partir sin saber a dónde voy (Donoso, p. 226, conversación con Danielle Fillios).

El proceso del proyecto inició en marzo del presente año, con el visionado de *Nuestro cuerpo, nuestro sexo* (1975) de Agnes Varda y *At Land* (1944) de Maya Deren. Ambas películas dirigidas por mujeres, pero muy distintas entre sí. Lo que captó mi interés fue la pregunta por qué es ser mujer, los cuestionamientos en torno al género y el uso del montaje como herramienta de experimentación, en la yuxtaposición de un plano con otro, generando un tono más experimental que narrativo, dado que me interesaba realizar una búsqueda corporal y sensorial. Sin embargo, al escribir la primera carta de intención relacionada a la película, inició el trayecto más claro sobre lo que quise contar y/o desarrollar a lo largo del proyecto. Para ello, tres preguntas estuvieron presentes en el momento de escritura:

1. ¿Por qué hacer esta película y no otra?,
2. ¿Por qué soy yo quien debe hacer esta película y no otra persona?
3. ¿Por qué quiero contar esta película?

Estas interrogantes se fueron desarrollando en un documento desde la experiencia personal en torno al *vaginismo* y las primeras experiencias ginecológicas, hasta la actualidad. Si bien en un inicio la posición o mirada autoral era distante, la escritura de esta carta de intención dio génesis a un posible guión que se fue desarrollando paulatinamente con el pasar de las semanas y meses. Es decir, la escritura autoral es uno de los pilares fundamentales en este proyecto, así como también la ejecución del punto de vista, el cual fue mutando y reforzando constantemente, hasta el proceso de montaje de la obra. Asimismo la investigación fue importante para el desarrollo del punto de vista y para tener una claridad en la narración o progresión dramática de la obra, desde la vereda del guión o escaleta. Como el *vaginismo* es un diagnóstico del cual no se ha indagado en profundidad (junto con otras afecciones), mi búsqueda se orientó hacia las ciencias sociales, para ello la tesis *Sexualidad y cuerpo en relatos de mujeres con vaginismo* (2015) de Manuela Cisternas fue un gran aporte, puesto que cooperó al momento de establecer los márgenes sobre la intimidad, la relación con el cuerpo, las creencias o valores sociales y la sociedad patriarcal.

Por su parte, la búsqueda audiovisual se trabajó en paralelo. Esto no sólo en películas de corte documental, sino que también en la ficción para encontrar referencias estéticas para el cortometraje. Esto fue un trabajo arduo, pues no encontraba cintas que reflejaran la disfunción sexual femenina, pero sí un par de obras de carácter documental que representan el cuerpo femenino y los cuestionamientos en torno al género: *Pandémica* (2020) de Nina Salvador y *Visión nocturna* (2019) de Carolina Moscoso. Aquí decidí que la producción del proyecto, se caracterizaría por ser íntimo, de autor y que, posiblemente, incorporaría material de archivo personal, como el diario de vida. Por la vereda de la ficción, llegué a *Mommy* (2014) de Xavier Dolan y un capítulo de la primera temporada de *Sex Education* (2019) de Laurie Nunn: cuando Lily tiene dificultades al tener relaciones sexuales penetrativas, hasta que sospecha tener vaginismo. Su gran y último desafío es lanzarse en bicicleta colina abajo, como sinónimo de liberación y para dejar de controlar lo incontrolable. Este último hallazgo me conmovió bastante, porque si bien sé andar en bicicleta, nunca me sentí cómoda con el tipo de asiento, sumándole a la ansiedad que me generan los ruidos fuertes de la ciudad y los autos pasando tan cerca de mí. Allí me di cuenta que había algo que era necesario rescatar: el rechazo a dejar ir lo incontrolable y el miedo a salir de la zona de *confort*. De igual forma,

estos ejemplos fueron utilizados para el tratamiento audiovisual, tales como el uso del formato 1:1 y la secuencia final del cortometraje.

Teniendo las dos aristas claras (proceso de escritura y búsqueda visual), inició el proceso de prueba con la cámara. Esto consistía en filmar un minuto cronometrado escenarios que me llamaran la atención; sombras, reflejos, el cielo y la copa de los árboles. Dicha actividad, me llevó a observar de forma más activa y hacer de esto una búsqueda rutinas que me gustaba retratar, tales como: la acumulación de tazas, las plantas que tengo en mi pieza, la colección de libros o discos, los accesorios que suelo usar y el tipo de ropa que visto en mi día a día. Para esta labor (minuto *Lumiere*), me sostuve en la búsqueda de fotografías en redes sociales, como *Pinterest* e *Instagram*, y en planos de películas que me hayan gustado.

Así, poco a poco, logré tener una primera versión de guión o escaleta, en el cual trabajé la voz en *off* y la posible progresión de la historia, en paralelo a las pruebas de cámara. Esto me llevó a realizar una primera prueba de montaje, para probar el tono y el ritmo del cortometraje, pero carecía de consistencia si consideraba sólo el material de la cámara y el relato. Allí fue cuando decidí incorporar de a poco el diario de vida, archivo y dibujos que ayudasen no sólo a potenciar la obra, sino que además a darle el sello personal o artístico como directora. Hasta antes del proceso de montaje, no había una propuesta personal o de autor que marcara la mirada o las apreciaciones estéticas que cualquier realizador o realizadora tenga. Por tanto, fue necesario indagar y buscar materiales con los cuales jugar, hasta llegar a las muñecas de papel, las lentejuelas y una cartulina rosada para el desarrollo del *collage*. Creo que esta parte del proceso no estuvo considerada en la preproducción de la obra, por tanto la metodología se vio afectada, pero para mejorar el producto final, aunque significó más tiempo del cual estaba considerado. Hay una indagación que va más allá de lo audiovisual y/o de la escritura que es necesario considerar, y para efectos del cortometraje es la búsqueda personal como un *hobby*. Es decir, que el proceso de hacer una película no sea tan estructurado y permitirse libertades creativas, pues el presente documental lo permite. La cultura pop y la música, han sido cosas elementales y que hubo que reconsiderar. Ya no se trataba solamente de la teoría, el por qué quiero contar esta película y el cómo la voy a ejecutar, sino fue imprescindible volver a ver películas y fijarme en detalles que no necesariamente tengan relación directa y literal con la obra final, sino que sea ese *ingrediente* o *aderezo* que marca un estilo del director/a.

Principalmente, la escritura del relato fue lo más sencillo. Hubo cambios, como en todos los proyectos, ya que la voz en *off* siempre va mutando, pero para este caso, fue la entonación de la voz y la redacción de ciertos párrafos. Esto se trata de un documental en donde el montaje ha sido el mayor trabajo en términos de estructura, códigos y dispositivos. El desarrollo del segundo semestre, se caracterizó por ser un proceso de ir y venir, de pruebas constantes, de ordenar y agrupar ideas o conceptos y pausar la obra cuando el ensimismamiento comenzó a ser evidente. La gestación del cortometraje tomó más tiempo de producción de lo estipulado; fue filmado en invierno y en promedio, conté con dos horas de luz (ideal) para poder registrar lo que necesitaba, sin forzar el ISO y para evitar, a toda costa, el ruido digital. Por lo tanto, y para aprovechar el tiempo, el montaje de la obra fue en paralelo a la filmación. Entonces, en primera instancia, los avances de estructura fueron por secuencias o escenas. No es el método más idóneo que tenía planificado, pero funcionó para ver inmediatamente aquellas ideas que funcionaban y las que no, sin esperar hasta el final de todas las jornadas de grabación.

Para dar paso al corte final de la obra, hubo que esperar a las buenas condiciones climáticas, pues estaban pendientes las últimas dos secuencias: la del quiebre del plato con el vestido y la

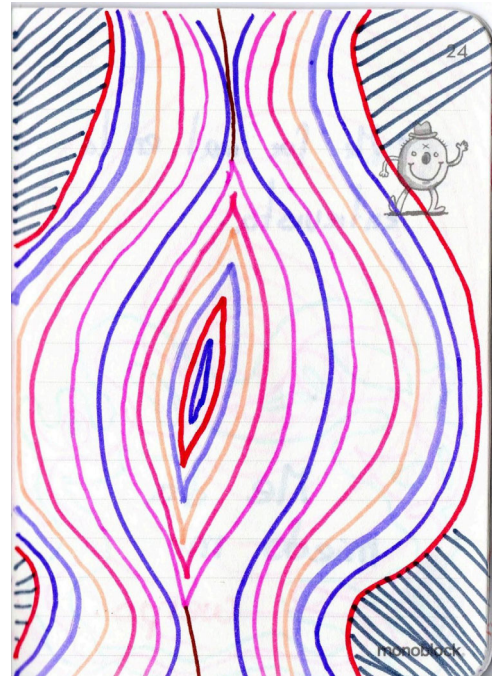
escena de la bicicleta. Ésta última estuvo siempre pensada para el atardecer, por lo tanto se requería una mejor luz natural y tiempo de pre-producción. Sin embargo, y visionando el offline del cortometraje, surgió una idea que nunca estuvo prevista en la escritura ni hasta el proceso final de montaje: la sensación de quiebre, dada por el vestido rasgado y el plato rompiéndose. Dicho con otras palabras, no fue hasta el último momento donde me di cuenta que hacía falta un *climax* que diera paso al quiebre del código ya establecido previamente, para pasar del 1:1 a 16:9 y verme, por primera vez, en pantalla.

El proceso de postproducción de la obra está centrado por la mezcla sonora y musicalización de la cinta. El uso de la música extradiegética no estuvo considerada, fue más bien una decisión o necesidad que surgió una vez realizado el primer *offline*. Me llamaba la atención hacer de este *film* una obra que puede catalogarse con más de un género: epistolar y *coming of age*. Si bien este recurso es más visto en la ficción, me pareció interesante tomar este riesgo, ya que potencia aún más el quiebre que se estableció desde el inicio de la película, pero también la intención es fomentar la sensación de libertad: la imagen finalmente es apaisada, hay un plano secuencia donde el desenfoque no es relevante y la fragmentación de ideas deja de existir. Por lo tanto, la sensación o atmósfera de encierro y ensimismamiento, culmina en conjunto a la aceptación de todas las interrogantes que, previamente, parecían atormentar a la protagonista.

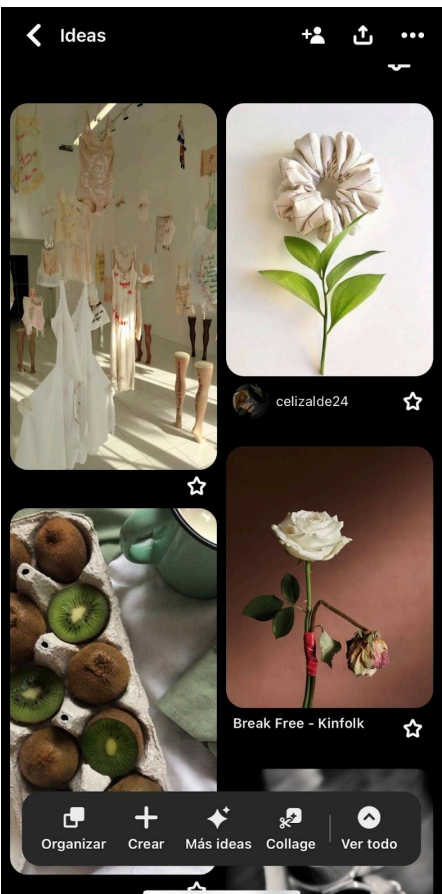
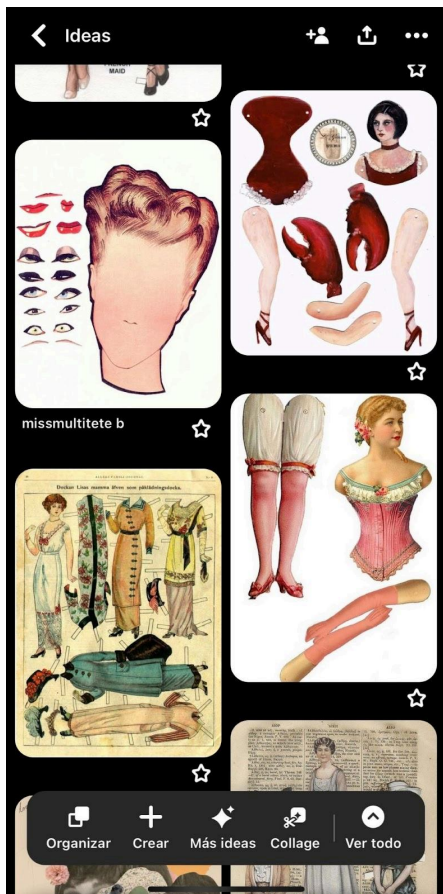
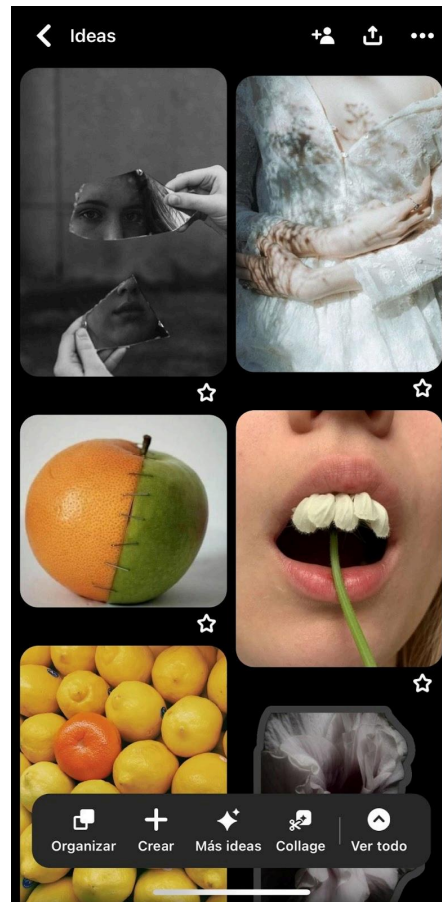
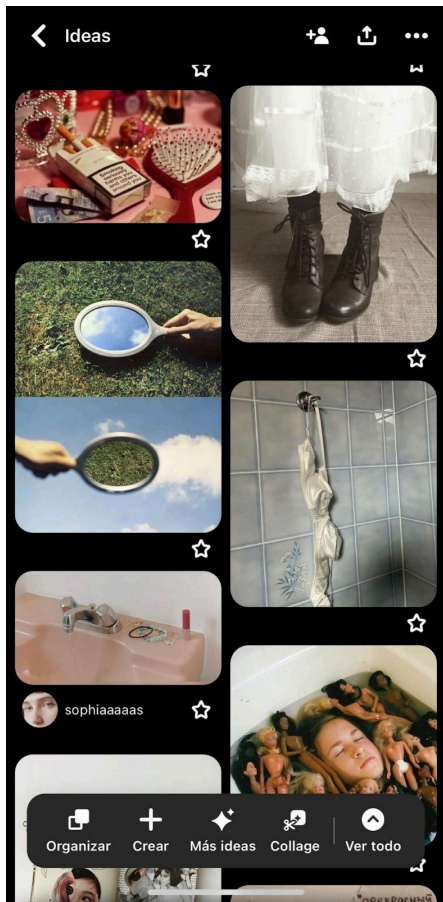
Finalmente, *Diario (dis)funcional* se ha caracterizado por ser un proyecto fiel a cada uno de los procesos creativos y etapas de trabajo, aunque éstas impliquen un avance o retroceso pero siempre enfocado en mejorar las decisiones estéticas y narrativas, en pos de la obra en sí misma. Me hubiese gustado, sin embargo, tener una mayor claridad de la película; las intenciones estaban claras, pero el momento de ejecución en la línea de tiempo es distinto y engañoso. Hubo ideas, propuestas y juegos que tuve que desechar; menos es más. El visionado y el trabajo de hilo fino ha sido primordial para el desarrollo del documental, cualidad que, en mi opinión, difiere mucho de la ficción y/o programas televisivos donde está todo estructurado por un guión o una pauta que se rige a las líneas editoriales de un medio de comunicación. Parafraseando uno de mis apuntes tomados en clases de montaje avanzado: ha sido un viaje inexplorado, donde vale más perderse que encontrarse.

Anexos

Las siguientes imágenes, son *stills* del proyecto.



Las siguientes imágenes corresponden a la búsqueda visual y referencias fotográficas, disponibles en el siguiente link: <https://pin.it/1o32NXG9G>



Bibliografía

- Cisternas Gasset, Manuela (2015). “Sexualidad y cuerpo en relatos de mujeres con vaginismo”. Memoria de Magister en Estudios de Género y cultura, mención Ciencias Sociales. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales.
- Goldman, Vivien (2019). “La venganza de las punks: una historia feminista musical desde Poly Styrene a Pussy Riot”. Argentina, Báez Records.
- Margulis, Paola Judith (2016). “El exilio en primera persona. Un análisis del film *Journal Inachevé* de Marilú Mallet”. Revista Kamchatka 8.
- Donoso, Coti (2017). “El otro montaje: reflexiones en torno al montaje documental” - toma 5 *El “hacer” y el método en el montaje documental*. Chile, La Pollera ediciones.