

Desde la creación: Textos de Camila José Donoso, Fernando Lavanderos y Tiziana Panizza



Figura: Frame de la película *Casa Roshell*. México. 2017

Transficciones

o por una nueva metodología transfeminista en el cine

Camila José Donoso

Nota: Lo que leerá a continuación son textos recogidos en momentos diferentes que representan reflexiones y el inicio de un trabajo teórico en torno a la idea de "transficción". Esto es una antesala a un pensamiento más largo. Luego como segunda etapa del texto, recogí una microhistoria de cómo realicé mi segunda película Casa Roshell.

La idea de *Transficción*, nació luego de filmar *Naomi Campbell*, *Casa Roshell* y *Nona, si me mojan, yo los quemó*, películas que comparten metodologías en común y "sensaciones" en cuanto a los límites entre el documental y la ficción. La búsqueda de la *Transficción* es pensar cómo se desdibujan los límites entre las categorías del cine, y cómo una

película puede viajar entre múltiples formas de representación. La idea contraria a pensar este nuevo concepto sería reducirlo a una nueva categoría del cine, como lo han hecho los nombres de cine "híbrido", o de "no ficción", o en su peor versión "la docuficción". Nuevos términos que crean nuevas subcategorías. La transficción no es un género por nada del mundo, si no una metodología, una forma de cuestionar la ética que domina el cine.

Parte de las interrogantes están relacionadas al trabajo de Pasolini y lo específicamente cinematográfico, desde su ensayo "Semiología de la realidad", donde crea nuevos conceptos para re-pensar las unidades narrativas del cine. Por ejemplo,

Pasolini teoriza las imágenes y los sonidos, desde los grafemas y los fonemas, así como de cinemas y axiomas, como verbos del cine en un intento de abandonar la herencia de la literatura directamente, pensando lo propio cinematográfico². A su vez, las ideas de un cine “chamánico” de Raúl Ruiz, ayudan a entender que el cine es mucho más que un arma al servicio de la realidad, y que por el contrario, debería ser un arte que nos ayuda a comprender los lados más inconexos e imaginarios de la vida.

Las tres películas que realicé, trabajan desde cerca personajes que normalmente se denominan como marginales o periféricos, términos con los cuales no estoy de acuerdo, y que recuerdan las palabras de la reciente fallecida Agnès Varda, cuando se molestaba cada vez que le hablaban de la marginalidad de sus personajes y de lo fuera de la sociedad que están, siempre respondía “¿fuera de qué sociedad? serán marginales para tí”³ (al periodista). Una respuesta a construir una nueva mirada con el cine realizada por mujeres, es también cambiar el ojo y el lugar desde donde se habla (lo que en Brasil llaman como “el lugar de fala”). Por eso me parece importante pensar la relación y teorizar en torno a la metodología de trabajo *transficticio*, sobre todo porque se plantea fuera de la producción hegemónica del arte.

Esta idea propone una ética entre el trabajo del director/a y “su sujeto de pesquisa”, poniendo en duda la relación distante y utilitaria que muchas veces se puede tener en ciertas prácticas del documental. En la *transficción*, el proceso creativo está centrada en la relación de amistad que se genera entre autor/a y personajes. Lo que Jean Rouch llamó “La antropología de la amistad”, y que desde mi visión de la teoría *queer* y feminista, lo identificación con el vínculo afectivo que nos permite pensar y configurar el cine, en un acto comunitario.

Quebrando con la estructura de organización vertical de los equipos de realización de películas, buscando profundizar las relaciones afectivas que crean un film. Surgen varias preguntas cuando se trabaja con lo biográfico sin buscar una narrativa lineal o fácil de comprender. Primero ¿Cuándo se filma lo real? ¿Existe realmente un documento audiovisual verídico? ¿Qué ocurre con la auto-representación? ¿Cuando se actúa frente a cámara y cuando se dice la verdad? ¿Qué es un registro documental y qué es uno de ficción? ¿Qué diferencia tiene el trabajo con actores naturales y actores? ¿Cómo puede el cine

generar sentidos de vinculación con el quehacer político?

De algún modo esta teorización de la práctica del quehacer cinematográfico, está directamente relacionada con la educación y la capacidad transformadora del cine. Cuando proyecté mis películas *Naomi Campbell* y *Casa Roshell*, una de las grandes satisfacciones con el espectador fue la empatía y la identificación con las mujeres transexuales y travestis. Había un poder educativo y democrático en la proyección de las películas, donde la vida de estas mujeres se comprendía sin cliché y desde un lugar fuera del estereotipo que nunca antes habían visto. Muchas personas, de diferentes clases sociales y latitudes, me decían que por primera vez podían entender bien qué era ser una persona trans, y podían mirar con otros ojos estos cuerpos, que siempre están rodeados de violencia y luego victimización. Realizamos un circuito periférico en diferentes centros culturales en barrios populares tanto en la capital chilena y mexicana, como en pequeñas localidades donde supuestamente la gente no ve un “cine más artístico”. Comprobé con la práctica y llevando yo misma mis películas donde nadie llega, que eso es falso. La gente sin una “supuesta formación como espectador” tiene una sensibilidad mayor que los públicos cinéfilos de los festivales de cine. Las lecturas que recibí en estas muestras corroboran el sentido que une mi siguiente investigación en torno a “*Transfronterismos, cine, política y educación*”, con referentes tales como el libro de Alain Bergala *Hipótesis del cine:pequeño tratado sobre la transmisión de cine*.

Decidí autoexiliarme del *mainstream* del cine, decidí irme a la frontera a una ciudad que a nadie le importa, como la abandonada ciudad de Arica, donde el desierto aún esconde campos minados de cuando Chile quitó parte del sur al Perú y el mar a Bolivia. Una cierta supremacía blanca se vive entre los chilenos, que se sienten elevados económicamente ante sus vecinos. La seguridad del capitalismo se “ficcionala” con nuevos centros comerciales y edificios sociales camino a la frontera, donde la arquitectura es igual a la ciudad. Esta ciudad militarizada, está llena de tensiones, de historia, que el cine tiene la capacidad de cuestionar de manera crítica. Esa fue la idea principal con el proyecto de *Transfrontera*. Unir con el arte lo que se había deshecho, nuestros lazos culturales entre la comunidad andina.

Transfronterismos, cine, política y educación

En el año 2016 comencé a realizar en la frontera un encuentro dedicado al cine, que busca unir a realizadores/as y personas interesadas en aprender del quehacer audiovisual, de múltiples lugares entre Chile, Perú y Bolivia. Las primeras dos ediciones se desarrollaron en Arica y la tercera en Tacna. La convocatoria ponía énfasis en encontrar personas que no pudieran acceder a la educación artística, ni menos a escuelas de cine. En estos tres países las escuelas de cualquier disciplina artística están centralizadas en las capitales. Se armó un grupo sincretista desde la selva amazónica, la sierra peruana, el altiplano boliviano, el norte de Chile. Desde activistas, antropólogos, estudiantes de comunicación, músicos, actores, agricultores, dueñas de casa. El concepto *trans* se aplicaba a toda la práctica de la escuela, por un lado es transdisciplinaria, transgeneracional, transterritorial, transcultural y así podemos seguir enumerando palabras inventadas por los/as participantes. Aparecieron también las palabras transgredir y transfeminismo. Y por sobre todo la idea de una transfrontera, un lugar de unión donde las tensiones y el patriotismo están muy presentes. Sobre todo en la parte chilena, donde el racismo y la supremacía blanca predomina en un pueblo como Arica, donde la mayoría de la población es militar.

El objetivo de pensar esta práctica transfronteriza, junto con las ideas teóricas de una “no-enseñanza” con el cine, que compartimos con Ignacio Agüero, importante documentalista chileno que participa del encuentro y que por su parte, está pensando la educación a través de su proyecto “El cine es escuela”, junto con la pionera Alicia Vega, quién realizó talleres de cine para niños y niñas desde la dictadura militar. Taller que fue filmado por Ignacio en la película *Cien niños esperando un tren* y que luego filmará 30 años después el último taller de Alicia como parte de su otro documental, *Cómo me da la gana 2*. Ignacio a través de “Cero en conducta” en colaboración con la Universidad de Chile, realiza ya cuatro años talleres de cine en escuelas públicas de niños/as en Santiago y regiones. Influencia mucho esta investigación el trabajo del brasileño Cezar Migliorin (quien presentó su libro *Pedagogía del ló, Cine, educación y política*) donde también piensa su experiencia como educador de un proyecto de formación que realizó en más de 240 escuelas, por 26 estados de Brasil.

Cuando comenzamos con Transfrontera más que sentirnos con la autoridad de querer ser “maestros”, nos planteamos la “no-enseñanza” como práctica educativa e inspirada en las reflexiones de la pedagogía crítica de Paulo Freire. Relacionado a esto la cita del prólogo del libro de Migliorin escrito por Agüero, tiene mucho sentido en esta tesis:

Que un joven pueda tener la conciencia de sí mismo como alguien capaz de crear, no necesariamente convirtiéndose en cineasta o en artista, sino en una persona con una autonomía creativa que podría ejercer en (y en contra de) un sistema que lo ha mantenido fuera de la conciencia.

Notas

1 Hay una insistencia a ocupar el prefijo *Trans* en casi la mayoría de las cosas que hago (por el momento) Este prefijo permite deconstruir conceptos tan estructurados y políticos como lo son la frontera, o la ficción.

2 Se puede enlazar esta pregunta de Pasolini con la película de Ignacio Agüero “Como me da la gana 2” donde le pregunta en Chile a diferentes directores que están filmando el año 2015, ¿Qué es lo cinematográfico?.

3 En la edición del Festival de Cine de Nueva York, Susan Sontag presentó su ópera prima, *Duet for Cannibals*, y Agnès Varda, *Lions Love (. . . and Lies)*. Un misógino periodista y crítico Jack Kroll las entrevistó en una entrecortada conversación que muestra lo difícil que es incluso hablar de tus propias películas en aquellos años, siendo mujer y directora. Es admirable la paciencia que da fumar y ser interrumpida por un crítico lleno de prejuicios y lugares comunes que estas dos grandes pensadoras re-componen completamente.

Ficción - documental

Fernando Lavanderos

Tiempo después de terminar *Y las Vacas Vuelan* unos productores me ofrecieron hacer la película de nuevo, pero esta vez fuera completamente ficción. Es decir recrear toda la película en un formato más profesional con una puesta en escena construida para lograr el mismo efecto. Yo dije que eso era imposible, ya que la película había registrado momentos únicos, irrepetibles. Ellos argumentaron que era perfectamente posible.

Desde que comencé a hacer cine he pensado en el valor que tienen las imágenes registradas espontáneamente. ¿Tienen un valor especial? ¿Da exactamente lo mismo si la imagen proyectada fue una completa puesta en escena o fue el registro de un acontecimiento sin mayor intervención?

Desde hace mucho tiempo, en el documental se ha discutido de la intervención. Los documentalistas clásicos argumentaban acerca de si un documental podría contener una verdad y cuánta intervención había en el registro del mismo. La discusión de Jean Rouch y Edgar Morin acerca de cuan verdaderos fueron los personajes al final de *Crónica de un verano* es icónica y representativa de las temáticas propias del documental o el recurrente tema acerca de las intervenciones de Flaherty en *Nanook el esquimal*, también da cuenta de esta eterna discusión. Es bien sabido todas las intervenciones que tiene esa película, a pesar de que nadie duda del valor documental que existe en el registro, pero si el nivel de intervención hubiese sido mucho menor, ¿aumentaría su valor documental? Yo tiendo a pensar que sí porque imaginemos que con el avance vertiginoso de la tecnología en un futuro cercano se podrá realizar una ficción que reproduzca exactamente *Nanook el esquimal*, incluso con otras versiones, pero la original siempre será la original y ahí donde radica el valor documental, en ser un documento único.

En la famosa fotografía *El beso* de Robert Doisneau, después de muchos años de publicada, el fotógrafo confesó que era un montaje y que los amantes eran modelos contratados. ¿Cambia la impresión si sabemos que estuvo actuada? Creo que es innegable decir que cambia. La vemos, en-

tendemos y la leemos de distinta forma al saber que están actuando y que no es el registro espontáneo de un beso entre dos personas en la calle. El mismo Doisneau odiaba esa fotografía, decía que era una imagen superficial, comercial, una imagen prostituida y él era de la escuela Cartier - Bresson, buscaba esa fotografía única, la captura del momento espontáneo.

Dependiendo del nivel de intervención de la fotografía, esta podría tener lecturas muy diferentes. Por ejemplo si se supiera que todo está montado, la pareja está actuando, la gente que pasa alrededor, incluso el fondo que podría ser creado en photoshop, sería entonces una lectura en base a esa construcción de puesta en escena. Pero la lectura cambia al saber lo que pasó realmente con la foto, es decir que la pareja está actuando, pero las otras personas que caminan por la calle no lo están, es decir es una ficción dentro de un escenario real, lo cual es totalmente diferente. Por último si todo hubiese sido espontáneo, si Doisneau caminando con su cámara por las calles de París se hubiese topado con la pareja, hubiese sacado su cámara y tomado la foto sin que la pareja se diera cuenta, es otra lectura más y no estoy hablando en términos calificativos, es decir si es mejor o peor, simplemente son obras distintas que se leen diferente.

Está claro que toda ficción tiene también un carácter irremplazable. La interpretación de un actor o una actriz durante una toma, o la comunión de personas alineadas en sus roles construyen un momento cinematográfico único, pero más controlado. La realidad tiene una complejidad infinita y el perfil construido de un personaje de ficción nunca llegará al nivel de complejidad en cuanto a los innumerables antecedentes, características, experiencias, traumas, etc que tiene cada persona.

Hoy en día, a partir del habitual uso de mezclar el documental con la ficción (algo que por lo demás siempre se ha hecho, desde las películas de los hermanos Lumiere en adelante), en algunos ámbitos se ha establecido que no importa si es ficción o documental, las películas son películas. No im-

porta como se haya hecho la obra, lo que importa es lo que le llega al espectador. Me parece que al poner todo en el mismo saco de "películas" no se está considerando el valor documental, pues efectivamente todo podría ser ficción bajo el mismo término.

Me interesa mucho la mezcla que se produce entre el documental y la ficción. He experimentado con películas híbridas y pienso que hay mucho que explorar en la unión de estos dos géneros. Por lo mismo, me parece que todo se puede hacer, como por ejemplo ocupar el formato del documental para contar una ficción, como lo hacen los falsos documentales o Mockumentaries.

Ahora bien el punto de partida de un falso documental es hacer pasar la ficción como documental. En su propia intensión está la declaración del valor de lo documental como un nivel de representación que tiene atributos únicos.

Pienso que la experiencia es diferente cuando se afronta el formato híbrido desde distintos puntos de partida. Cuando uno ve una película de ficción, existe un acuerdo tácito entre el espectador y los realizadores de que de que el primero se entregará a la fantasía propuesta por la película, haciendo las concesiones necesarias de credibilidad, ya que el espectador quiere abstraerse y poder "vivir la película". Por otro lado, cuando uno se enfrenta a un documental, existe un constante cuestionamiento acerca de la representación que se está haciendo de la realidad. Temas como la espontaneidad en los personajes, la intervención de los realizadores o el punto de vista, son recurrentes en el espectador documental, cuestionamientos que por cierto, son aprovechados por los grandes documentales para producir una reflexión mayor de las capas representación y de asumir su intervención.

El espectador se enfrenta de distinta forma a una ficción o un documental entonces creo que la lectura de la obra es más fructífera si se evidencia que el punto de partida es desde la ficción o desde el documental. Es distinto partir desde la ficción, es decir estableciendo el acuerdo tácito que partir desde el cuestionamiento propio del documental. En la literatura esto está muy claro al separar la ficción de la no ficción.

Por ejemplo cuando hice *Y las vacas vuelan* y *Sin Norte*, quise establecer que eran películas ficción - documental y no docuficción ni docudrama, ni falsos

documentales. No porque tenga algo contra estos formatos, si no porque me parecía importante establecer que el punto de partida era la ficción, una historia inventada con un personaje inventado que se inserta en circunstancias reales e interactúa con personas reales, produciendo la interacción personaje - persona. Estas películas recurren al acuerdo tácito con el espectador desde un comienzo, diciéndole que lo que va a ver es una ficción, se puede relajar y entrar al juego. Desde ahí, se puede llegar a momentos que contenga autenticidad y su experiencia de realidad se complejice. Esto es fundamental creo yo si se quiere hacer existir a los personajes de ficción, ya que se les brinda un mundo y una atmósfera que sólo es posible en el acuerdo tácito. Las personas retratadas no necesitan esto, ya que existen, su credibilidad en cuanto a la existencia ya está por sentada.

Me parece que estas películas serían muy distintas si partieran desde el documental, porque no permitiría que existieran los personajes de ficción, saltarían en la atmósfera documental. Por eso hago la distinción y acuño este término *ficción - documental*.

La no ficción tiene un encanto único y particular, inmanejable e irrepitible. Por lo mismo las personas siempre querrán saber si algo es ficción o no ficción y probablemente cambiarán su juicio en uno u otro escenario. Como llega la obra al espectador no es solamente el resultado, muchas cosas complementan la obra.

El ser humano busca lo auténtico y lo quiere diferenciar de lo "fake". Un original de Van Gogh será siempre eso, costará una fortuna y aunque exista la reproducción idéntica, exacta, esta prácticamente no tendrá valor alguno al lado del original.

En definitiva en esa zona de definiciones entre el documental y la ficción, lo determinante es el nivel de intervención, porque desde un punto de vista todas las películas son ficción y desde otro, todas las películas son documentales, pero la intervención del autor sobre la realidad es donde se marcan las diferencias, claramente el límite es difuso, pero los matices siempre serán relevantes, como por ejemplo poder establecer un punto de partida, entre la ficción o el documental.

¿Se podría hacer de nuevo *Y las Vacas Vuelan* completamente en ficción? Claro, pero no sería *Y las Vacas Vuelan*.

Conversaciones con Tiziana Panizza*

¿Qué es realmente ficcionar algo? ¿Como sería entender la ficción que se trabaja desde un documental? Me gusta la diferencia entre el cine directo norteamericano y el cinema verité francés. Los primeros decían que filmaban como una mosca en la pared, miles de ojos mirándolo todo, pero sin intervenir, como si fuesen invisibles. En cambio, los franceses decían que eran una mosca en la sopa, sin pretensión de hacerse invisibles, porque siempre se altera lo que estas filmando. Me interesa el cineasta como un constructor de realidad, un detonador para que las cosas sucedan a partir de una situación que éste empuja.

Robert Bresson se veía a sí mismo como un fateur que crea las condiciones para que 'un cierto real' aparezca. Un control que luego suelta, para que opere un devenir que ocurre frente a cámara. A esa sucesión de eventos lo definió como 'lo cinematográfico'. En ese contexto un dispositivo de ficción permite una especie de fisura por donde se cuela lo real, lo filmable, lo que distingue al cine de otras artes.

En *El Astuto mono Pinochet* de Perut+Osnovikoff pasa algo interesante en ese sentido, que a partir de situaciones que están predeterminadas hay un devenir de cosas que ocurren y que develan un mundo que no sería posible visibilizar sin haberlo accionado primero a partir de un dispositivo de ficción.

Es interesante pensar en el uso del material de archivo como ficción. El *found footage* (o metraje encontrado), es la apropiación de imágenes de archivo en que se disloca su sentido original para construir otro discurso. La preocupación por su origen no existe, o si existe es para transformarlo en búsqueda de nuevos significados. En ese sentido, incluso el material doméstico puede ser redi-

ccionado, quizá ya no con el sentido nostálgico del recuerdo, o usado como una evidencia histórica. En general el uso de la imagen como ilustración histórica, funda su credibilidad en la contextualización adecuada. En el metraje encontrado ocurre todo lo contrario, se sustrae el contexto y por lo tanto se pasa al terreno de la ficción. A veces para advertir o subrayar el cómo fue producida esa imagen o para construir una nueva realidad a partir de ella.

En *Tierra Sola* hay una voz en off de un personaje que se expresa a través del texto que aparece en pantalla. Es un investigador que le escribe una carta a un colega, donde le cuenta sobre su trabajo; una recopilación de películas etnográficas filmadas en Isla de Pascua. A partir de este hallazgo, el material de archivo le va abriendo otras relaciones posibles con el presente en la isla, obligándose a mirarla desde otro lado.

Es notable como Sandor, el personaje en off en *Sans Soleil* de Chris Marker abrió un portal donde las combinaciones de la ficción en el documental son infinitas. Marker construye este personaje, cuyo relato articula una serie de imágenes que se relacionan de maneras inesperadas, aunque aparentemente no hay conexión entre ellas. Esa operación le permitió libertad en el montaje, sin atender a una continuidad, donde no hay narración en el sentido clásico, por causa-efecto, sino una serie de asociaciones accionadas por la escritura libre de esa voz en off. Creo que *Tierra Sola* proviene de esa genealogía.

Hoy la ficción que más me interesa es la que disloca tiempo, no solo el *racconto* clásico de la narración, sino que, como un presente donde se esconden espectros del pasado que conviven en el ahora. En este sentido hay textos que me interesan, como sobre el realismo especulativo de Graham Harman y los futuros perdidos de los que habla Mark Fisher en "Los Espectros de mi vida". Llegué a esas lecturas por *Realismo*, de la dramaturga Manuela Infante, cuyo trabajo es una referencia importante.

* Este texto proviene de las respuestas entregadas por la directora Tiziana Panizza a una entrevista realizada por las editoras del monográfico del N°39 de la revista *Comunicación y Medios*, Valeria de los Ríos y Catalina Donoso.

Hay un elemento de ficción interesante en las distopías, sobre todo eso de 'el futuro ya no es lo que solía ser'. Existen los futuros perdidos, esos que iban a concretarse sin duda, pero que no fueron. Esos futuros no se borran, sino que conviven en el presente y el desafío es cómo tocar eso a través del cine, con herramientas que van desde el registro y el uso de ciertos dispositivos biográficos, que también son una construcción. En ese cruce temporal, el uso libre de la imagen de archivo puede ser un material fructífero. Preguntarse quizá sobre la materialidad de la imagen en el futuro, ¿seguirá siendo un soporte digital? Ese ejercicio especulativo, da pie a pensar que quizá en un futuro cercano, post crisis energética, cuando ya no podamos enchufar nada, tal vez se vuelva a prácticas manuales del procesamiento de la imagen en la cámara oscura. Quizá en el futuro el cine vuelve al celuloide, al revelado a mano con alquimia orgánica. Quizá el futuro es análogo.

En el trabajo de realización evito el computador, porque la vida cotidiana pasa mucho por ahí. Prefiero el papel y un lápiz a mina, porque me predispone de manera distinta al trabajo y con más grado de concentración. Les pongo nombres a las escenas y las encierro en círculos, dibujo esquemas y eso me permite visualizar cómo las secuencias pueden tener conexiones o posibles digresiones. Las divagaciones que permiten los materiales, son claves en cuanto al sistema de asociaciones que pueda construir la película.

En este proceso, la teoría de conjuntos me ayuda mucho, porque si bien las escenas pueden ser muy distintas entre otras, casi siempre hay zonas que se intersectan. Si hay situaciones o escenas en que aparentemente no hay relación entre ellas, trabajo para encontrar confluencias, o combinaciones posibles que ayuden a visualizar una especie de idea, que sin esa operación visual, no sería posible. Confío que en el montaje ese cruce se pueda dar, evitando caminos previsibles o sin riesgo narrativo. Creo que eso expande el cine como lenguaje y lo lleva al terreno del pensamiento visual.

El guion documental es una herramienta literaria donde elementos de ficción permiten hacer una escritura más fluida, interpretando aspectos de la investigación. para rellenar lo que no sabemos si se va a dar porque depende del azar. El guion tiene que permitir generación de imágenes a partir de

una descripción visual, de pocos conceptos. Tampoco debería ser tan técnico, porque eso entorpece la lectura que debería instalar visiones, "ver la película" desde el texto, hacerla imaginable para el que lee. Por ejemplo, si yo escribo: 'una ballena varada en una playa solitaria en Tierra del Fuego', puedes ver esa imagen.

Probablemente no vamos a estar viendo exactamente lo mismo, la luz, el encuadre, la relación con la escena que viene antes y después. El guion es un consenso general de lo que se verá, pero la película mía, la que quiero filmar, esa particularidad que hace que todo filme sea distinto según quien la concibe, desafía la conformidad. Ahí entra el cine.

