laFuga

Cecilia Barriga

La posibilidad del encuentro

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine documental | Cine experimental | Cine feminista | Género, mujeres | Identidad | Procesos creativos | Entrevista | Chile | España | Estados Unidos**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

La prolífica obra de la cineasta chilena radicada en España Cecilia Barriga es un caso bastante único. Algo desencajada de generaciones que han sido más analizadas, lo cierto es que su obra en video y cine compone más de 50 títulos a la fecha en formatos tan diversos que pueden ir de la ficción argumental al video-arte, del documental observacional al found-footage experimental.

Su trayectoria, reconocida en distintas muestras y retrospectivas, se ha movido también en distintos espacios, tanto vinculados a la televisión como al circuito más independiente, aunque su trabajo está claramente marcado por una formación y una mirada comprometida con el abordaje de las temáticas de género, desde un feminismo sensible y activista.

La cineasta viajó a fines del setenta al extranjero a buscar formación y un lugar para desarrollarse como cineasta en el marco de un Chile sumergido en la noche dictatorial. Durante la década del ochenta, mientras comienza a desarrollar una personal obra video-artística, en Chile comienzan los encuentros del Franco Chileno, con los cuales siente una importante sintonía a la distancia (particularmente con el video realizado por mujeres), pero nunca llega a conocer: por este período encontrará, precisamente, en el video, una herramienta accesible y cercana que le permitirá entrar a un circuito de producción audiovisual aún regido por grandes presupuestos y orientaciones industriales, no sin un dejo machista. Con el pasar de los años dedicará gran parte de su trabajo al desarrollo de una mirada activista en colaboración con colectivos y movimientos sociales, dando cuenta de una reflexión por sus métodos de trabajo al momento de abordar distintas temáticas: la distribución del poder, la memoria, el cuerpo, la sexualidad.

A inicios de la década del noventa realiza un importante trabajo de found footage llamado *Encuentro entre dos reinas* **(1991) que marca un hito tanto en el audiovisual feminista como en el video-experimental de archivo, siendo ampliamente reseñado en la bibliografía (casi no hay texto que aborde estos temas que no lo incluya).**

Con el cambio de milenio, llega a estrenar dos largometrajes en las salas de nuestro país. El primero, *Time´s up* **(2000) es una comedia dramática ambientada en Nueva York filmada justo antes del atentado del 2001, que aborda la relación entre subjetividad y ciudad desde la mirada de una psicoanalista que recorre las calles de Nueva York haciendo terapia en un bus-móvil. Esta película estaba por estrenarse en septiembre del 2001. pero es ahí cuando viene el atentado y su estreno en la ciudad se posterga, restringiéndose a circuito de festivales. Hoy, revisarla, se vuelve un ejercicio interesante y lúdico, una película de sensibilidad epocal y romanticismo, sin dejar de lado temáticas políticas: una pequeña joya a re-descubrir.**

Doce años después, estrenó el documental *Tres instantes, un grito* **(2013) un registro asertivo y sensible sobre las revueltas del 15M, Occupy Wall Street y la revolución estudiantil chilena del 2011,**

que tuvo mayor circulación, y cuyo valor ha ido acrecentándose con los años. Uno de sus aciertos, es instalar la problemática feminista al interior de las movilizaciones de ese año, dando una especie de anuncio de lo que será el 2018, el año de la revuelta feminista en Chile.

En esta entrevista realizamos un recorrido por su trayectoria, sus itinerarios vitales y personales que dan cuenta de una vida detrás de las cámaras a la búsqueda de una mirada propia y comprometida. Un itinerario lleno de encuentros, viajes, hallazgos y búsquedas que se mueve en distintos lugares (Madrid, Nueva York, Santiago, La Habana) y abarca distintos hitos socio-históricos (el golpe y transición democrática en Chile, la caída de las torres gemelas, la crisis migratoria, el movimiento feminista y el ciclo de protestas inaugurado el 2011), encontrando en su cine una mirada atenta y oportuna.

Inicios y viaje a Madrid

Iván: Cecilia te agradezco muchísimo esta participación, me tiene particularmente contento. Me gustaría reconstruir un poco tu historia. Fuiste al extranjero muy tempranamente, quizás partir por ahí. ¿Cuál fue el motivo que te hayas ido en ese momento? Me imagino que buscando estudios, espacios, pero si nos quieres contar un poco de eso, remontarnos un poco para atrás.

Cecilia Barriga: Bien. Me gustaría hacer una mini reseña del origen de mi pasión por el cine y la imagen audiovisual en ese momento, estoy hablando de los años sesenta, cuando yo era una cría. Tengo que remontarme a la Patagonia, Punta Arenas, a esa ciudad del extremo sur, que es donde yo vivo mi primera infancia,y donde, por primera vez, conozco el cine. En esa época vivía en una ciudad tan austral como Punta Arenas donde el cine llegaba a través de un avión que solía ir cada semana, o cada 15 días, según los temporales. La manera de ver el cine, sobre todo para los niños, era a través de los colegios. Fundamentalmente los colegios salesianos, que eran los encargados de difundir el cine, cosa que siempre les agradeceré mucho. A mí, desde luego, fue lo que me permitió conocer películas que más tarde se quedaron registradas en mi retina, en mi memoria, hicieron que tuviese un ADN previo cuando empecé a decidir cual era mi vocación. Eran los sábados de los salesianos donde se juntaban pesitos para poder pagar la entrada, uno se iba del colegio a unas salas impresionantes, tenían pantallas inmensas y proyectores gigantes, y veíamos todo lo que llegaba. No era mucho, pero se veía en formato cinematográfico.

Eso me permitió ver el cine norteamericano clásico. No sabía que estaba viendo a John Ford, pero era John Ford, los clásicos del western norteamericano, algunos musicales, Cantinflas, *Marcelino, pan y vino*, una especie de popurrí muy curioso entre películas de éxito españolas de la época de Franco a películas subversivas del Hollywood clásico con subtextos importantes, como John Ford o esas grandes aventuras coloniales, colonialistas.

Otra cosa fundamental para mí eran los interesantísimos informativos de cine, los noticieros que acompañaban las proyecciones. Como fue el UFA, alguno español puede ser, pero sobre todo me acuerdo del UFA, de los alemanes. Era una pantalla gigante de televisión para ver las noticias del mundo en formato cine, lo que era muy fascinante. Era cine y a la vez realidad, la primera formación documental que tengo realmente viene de ahí, de ese mundo que llegaba a esa ciudad tan austral de Punta Arenas. Veíamos la inauguración de los últimos modelos de auto en Alemania, o Franco haciendo un pantano en Castilla, o a Cantinflas haciendo sus estrenos. Esa es mi primera escuela.

Tiene además un añadido, algo que siempre digo las pocas veces que he hablado de mí, que tenía que ver con que la película que se veía ese sábado, se veía durante meses. O bien no llegaba el repuesto, o la película venía en barco. Entonces, es probable que haya visto *Centauros del desierto* más de cinco veces. Esto implicaba una suerte de formación, de repetición del texto cinematográfico más allá de lo normal. Además, de niña, se tiene una memoria muy repetitiva, te focalizas en ciertas cosas para el recuerdo. Pero se suma a eso, que por temas de tecnologi⊠a, tenia que ver la peli⊠cula muchas veces y me hizo ver de manera superlativa, en ese sentido, el cine. Y, luego, en el sentido del lenguaje cinematogra⊠fico, tambie⊠n habi⊠a otro elemento que creo que me ayudo⊠ a entender el montaje. Esto pasaba cuando la película se colgaba. Cuando el rollo se quedaba fijo, había un *frame* que se quedaba congelado durante unos minutos. Ese fue otro proceso de enseñanza de lenguaje fascinante.

Dicho todo esto, te hablo de mi primera infancia en Punta Arenas, después tengo que salta a mi época universitaria, que se produce en el año ’74 o ’75, cuando salgo del colegio. Con el inicio brutal de la

dictadura, evidentemente, alguien que quisiera estudiar cine o tener un pensamiento mínimamente artístico y tenía la mala suerte de no poder irse de Chile no podía, entonces, tuve que buscar cómo irme, esa fue la razón. Acá no había nada que pudiera estudiar, las pocas escuelas de cine estaban cerradas, que era básicamente la Escuela de Comunicación de la Católica, se cerró y se eliminó. No sé si habría alguna otra, pero, desde luego, yo no tuve acceso a nada. El cine era todo clandestino.

Iván: ¿Tú estabas ahí todavía en Punta Arenas o te habías movido ya de lugar?

Cecilia: No, yo me había trasladado de Punta Arenas a Talca, donde viví toda la etapa del golpe militar. Ahí me toca vivir el golpe, y desde ahí, en esa etapa, que el cine es un acompañamiento mucho más personal para mí, más individual. Ya no están los colegios salesianos con las películas, pero si están las salas de la ciudad, que eran dos o tres, a las que me escapaba recurrentemente para evitar las clases. Habían sesiones de mañana, curiosamente, había un cine que pasaba una película a las 11 de la mañana, no sé para quienes serían esas películas, pero me colaba por allí. Lograba convencer al vendedor de que me dejara entrar gratis porque decía que iba a ser cineasta, ya tenía pensado ser cineasta con 13 o 14 años. Por lo cual, cuando llega el momento de la universidad ya tengo muy claro, terminando la enseñanza media, que me voy a tener que ir de Chile.

Me voy a Madrid, no porque quisiera llegar directamente a Madrid, si no porque mi intención era llegar a estudiar en universidades norteamericanas, pero en ese momento, sin ser una persona de dinero, era imposible entrar a Estados Unidos. Nadie te daba ni becas, ni visas, ni nada. Así que tuve la buena suerte de no irme a Estados Unidos y llegar a ese Madrid de finales de los 70, en plena revolución, cambio, destape, política e ideológicamente más interesante que lo que pasaba en Estados Unidos, que eran momentos duros, muy reaccionarios.

Iván: Qué bonito, no me puedo llegar a imaginar lo que debe haber sido estar en ese momento en España, el período de la Movida y de muchos eventos culturales. ¿Qué recuerdas tú de esa llegada? ¿De ese encuentro?

Cecilia: Bueno, siguiendo un poco la narracio⊠n desde el vi⊠nculo con el cine, lo que recuerdo es estar en la Gran Vi⊠a mirando una cola gigante para el estreno de El u⊠ltimo tango en Pari⊠s. Eso es un recuerdo cinematogra⊠fico grande, aca⊠ hay un acontecimiento cinematogra⊠fico que demuestra un poco el destape espan⊠ol, como este pai⊠s esta⊠ buscando otras ventanas de mirada. Pero tambie⊠n, cuando yo llego a Espan⊠a el ’77, reconozco que me encuentro un pai⊠s bastante atrasado. A mi⊠ me impresiono⊠ mucho que era un pai⊠s de contrastes. Despertaba, pero tambie⊠n mostraba una caspa, una costra, un lastre nacional-cato⊠lico, espan⊠olista muy duro. Yo comparaba, por ejemplo, la generacio⊠n de mi madre con las mujeres espan⊠oles de su edad, y mi madre era una rebelde, una mujer moderna que le sacaba 20 an⊠os de modernidad a sus contempora⊠neas. Digo, a sus contempora⊠neas en te⊠rmino de prototipo, obviamente tambie⊠n en esa generacio⊠n hay mujeres republicanas, gente perseguida por el franquismo, o gente que estaba en la clandestinidad, que veni⊠a de ahi⊠, que representaban la modernidad que tuvo Espan⊠a en la Repu⊠blica. Pero como pueblo, como masa, como multitud de personas, si⊠ que habi⊠a un retraso muy importante en esa generacio⊠n.

En mi generación pasaba más bien lo contrario. Es decir, en Chile se apagaba, yo me escapaba de esa oscuridad brutal de la dictadura, y llegaba una generación, la mía, que era cambio, revolución, protesta, autoafirmación. Me encuentro con una generación donde está naciendo el feminismo, está naciendo todo lo que es el arte autónomo, independiente, o el arte en general. Así como me tocó vivir el estreno de *El último tango en París*, también me tocó vivir la primera gran exposición de Pablo Picasso en España, el año ’77. Fui testigo de eventos muy importantes en ese país.

Sumando a eso, el hecho de haber sido muy bien acogida como ciudadana chilena, migrante autoexiliada, porque no me exilie⊠ con ningu⊠n apoyo poli⊠tico, era una mujer independiente que decidio⊠ irse por su cuenta, aunque mi posicionamiento era cri⊠tico con la dictadura. El carin⊠o que hubo de parte de la gente espan⊠ola sensible respecto al golpe militar en Chile fue tremendo. Sobre todo cuando e⊠ramos jovencitos, gente de 18, 19 an⊠os, y nos adoptaban, habi⊠a una gran preocupacio⊠n de apoyarnos

En ese momento, se produce otro asunto que tambie⊠n fue muy determinante para mi⊠ en la formacio⊠n del cine, y es que puedo ver en los an⊠os finales de la de⊠cada, ’78 o ’79, por ahi⊠, un

cine chileno que no se podi⊠a ver en Chile. Veo, por ejemplo, La batalla de Chile, veo a Armand Mattelart con La espiral, veo peli⊠culas como Llueve sobre Santiago de Helvio Soto, veo cosas de Litti⊠n. La filmoteca se hace eco de todo el exilio del cine chileno y veo en primer momento, en estreno, todas esas obras. Entonces, eso tambie⊠n fue sumamente emocionante. Fue un despertar cinematogra⊠fico, un despertar poli⊠tico, pudimos ver una verdad que en Chile era imposible de ver. Entonces, fue una suma de suertes, de aprendizajes naturales, muy potente.

Iván: ¿Tienes algún recuerdo o impresión del tema los estudios? Habías ido a estudiar Imagen y Sonido en Madrid, ¿te quedas con algo de ese período formativo? ¿Qué significa para ti esa escuela, ese espacio formativo?

Cecilia: En ese sentido, significo⊠ algo curioso, porque la Escuela como tal no me aporto⊠ mucho. Ma⊠s bien, fue un poco de decepcio⊠n, y una sensacio⊠n de orfandad. Todo fue autogestionado. Eso significo⊠ que yo me escapaba a la Filmoteca de Madrid, nos daban un carnet por ser estudiantes, yo vei⊠a cuatro peli⊠culas en un di⊠a, llegaba a las 4 de la tarde y sali⊠a a las 12, y eso lo habi⊠a con otros compan⊠eros, tan disidentes como yo. Nos fuimos formando a base de ver peli⊠culas ma⊠s que con lo que aprendimos en la universidad.

Iván: Me lo imagino muy bien. Te quería preguntar si habías encontrado en ese grupo realizadores y creadores que estaban, quizás, preocupados de cosas similares, si te sentías parte de algo así como un piño, de un grupo de gente que estaba empezando a hacer sus primeras películas o algo así.

Cecilia: Sí, fue interesante, por suerte, pudimos generar un pequeño grupo. Yo era casi la única chica, eran puros compañeros, había una amiga, así que éramos dos chicas y, no sé, nueve compañeros. En ese grupo, de diez personas más o menos, compartíamos, por un lado, el ver películas y elaborar teorías posteriores, compartir textos.... En la universidad no te dejaban más que dos cámaras de televisión del año de la catraca, que eran inmensas, y que solo podías ocupar en las horas de laboratorio. Entonces, el típico chaval que tenía más dinero y su padre la había comprado una Super 8, o alguien que tenía el tío en la tele y sacaba una 16mm, con ese tipo de cosas hacíamos los primeros cortos, que eran iniciativa de quien tenía acceso a la máquina, eran quienes te invitaban a participar en el rodaje, a veces de actriz, a veces de cámara, siempre intercambio de roles. Es algo muy juvenil, muy interesante.

Pero yo no llegué a pertenecer en un grupo así que se sostuviera en el tiempo haciendo una trayectoria de producción, porque tenía que compatibilizar el trabajo y el estudio. Tenía una parte de trabajadora, de obrera, tenía que conseguirme el dinero para vivir. La mayoría de mis amigos vivían en la casa de sus papás. Yo vivía en una casa compartida con otros migrantes, con otros estudiantes que trabajan. Tenía una dureza mi realidad social que no me permitía solo ser estudiante. En esa conjunción de trabajadora y estudiante no pude pertenecer a esos grupos que, por tener resuelta la parte económica, solo se dedicaban a hacer cortos, ir a festivales, a hacer un poco la trayectoria. También es verdad que las cosas que ellos hacían tampoco me identificaban mucho, porque era un grupo de chicos en una línea muy masculina, muy de colegas, y una sobraba un poco. En ese momento no tenía una alternativa de un grupo más diverso.

Así que mi mundo fue trabajar con dos o tres compañeros que ya grandes todos hicimos obras propias y, sobre todo, que nos encontramos con el video arte en el camino. Se hacía tan complicada la producción cinematográfica, era tan cara, y en los años ochenta empezaron a salir las primeras cámaras de video, la facultad tenía más cámaras de video que de cine. Eso implicó que yo empezara con el video arte. Mi primera "tribu" tuvo que ver más con el video arte, y ahí sí que había un poco más de mujeres. Se establecía una diversidad incipiente de disidencia sexual, todavía no queer, porque todavía no era el momento *queer*, pero sí habían matices. Entonces, en el video arte me sentí mucho más cómoda.

Del video

Iván: Ahora nos vamos a ir adentrando un poco más en tu trabajo de realización, pero te quería preguntar por ese circuito. En Chile, el Franco-Chileno fue un espacio de mucha disidencia donde pudieron confluir estas temáticas, estas identidades, el video democratizó, de algún modo, las voces.

Te quería preguntar si eso era algo similar a lo que estaba pasando allá, si había un circuito alternativo más pequeño de discusión y circulación de estas producciones.

Cecilia: Sí, exacto. Coincidió también durante los ochenta, aunque diría que mucho menos politizado que en el caso de Chile. Estando en Madrid a mí me llegaron ondas de información, y tuve algún encuentro con alguien que pasó por ahí. Sentía una envidia tremenda y decía "por qué me fui de Chile si en realidad es ahora cuando habría que estar". Me identificaba mucho más la acción política, la acción de arte, lo que estaban produciendo mujeres como Lotty Rosenfeld, Gloria Camiruaga, y tuve la oportunidad de conocer a Camiruaga en Madrid. Entonces, como que todo eso me hizo sentir que en Chile estaban pasando cosas a nivel de arte mucho más interesantes. Lo que se producía en Madrid era interesante, pero tenía un tufillo más conceptual, en el sentido de mirar el arte no como algo de riesgo político. Yo sentía que era más cómodo hacerlo. Habían instituciones que eran favorecidas desde el estado, como el Círculo de Bellas Artes, el Reina Sofía, en fin. Creo que en Chile se jugó más la vida haciendo ese tipo de obra, eso yo lo valoraba mucho a la distancia.

Iván: Te quería preguntar por los encuentros que pudiste tener con la escena local en ese período, en paralelo al desarrollo de tu obra, que ya vamos a comentar algunas piezas, pero quería ver si podías comentar un poco de eso...

Cecilia: Sí, fueron más bien un intercambio de experiencias. Con muchas compañeras en Madrid participamos en crear el Encuentro de Mujeres Cineastas en España, que fue como el '79 o el '80, o cercano. Ahí fue cuando pasó Gloria por Madrid. No sé si la invitamos directamente o sabíamos que venía y la invitamos.

Yo no presenté cosas en Chile, tampoco estaba produciendo mucho todavía, y también seguía siendo trabajadora, todo ese período era buscarme la vida y producir. Entonces, a veces primaba mi sobrevivencia y mi trabajo para comer que la producción artística. Recuerdo que mi relación en Chile fue más de nutrirme de lo que pasaba, de ver lo que se mostraba en estos festivales que participé en organizarlos, lo que estaba llegando. Tampoco existía, como ahora, un medio en el que fuera fácil ver las cosas, el festival Franco-Chileno lo tenías que ver en Santiago, ni siquiera una provincia. Entonces, todo lo que tenías era el catálogo, el relato que te hacía algún curador que había pasado por ahí. Fue más nutrirme de la información y canalizar algunas cosas, incluso haber presentado en la televisión española los trabajos de Gloria para ver si se podían vender, nunca contestaron los de la televisión española. En ese momento habían muy pocos programas de video arte en la televisión española que tuvieron vuelo. Lo que hacíamos, incluso en España, era de un sector alternativo. Eran espacios muy acotados al museo.

Iván: Dentro de las cosas que me mandaste, hay una pieza muy temprana que es *Entre actos* **(Video, 2 min, 1983), una pieza bellísima, muy desde el deseo femenino, la sexualidad. Quería preguntar por esa pieza y si habías desarrollado otros trabajos en esa temática durante el período.**

Cecilia: Sí, mira, ese es mi primer trabajo, la primera obra audiovisual que yo hago, incluso antes que cualquier corto. Le tengo muchísimo respeto porque tiene un cierto atrevimiento en el contexto en que se está dando, en el video arte en España, porque cuando el video arte nace, nace también con mucha urgencia tecnológica del experimento. Piensa que está ahí Nam June Paik incidiendo mucho en nuestra referencia, o Eugènia Balcells, una creadora española. También se daba el video arte relacionado con la performance, que significaba que el artista era también *performer*.

Habían muchas líneas de expresión y el trabajo que yo realizo tiene que ver con fundamentos del arte feminista claros, evidentes. Es un trabajo muy solitario, relacionado con el autorretrato. Yo no conocía todavía a Chantal Akerman, pero cuando vi *Jeanne Dielman* (1975) dije, bueno, *Entre actos* es un poco lo mismo, en otro sentido. Entonces, mi pieza generó cierta tensión dentro de la moda que había en los ochenta en el arte español. Esa pieza estuvo en uno de los festivales de video arte, de los primeros que hubo en una provincia de España que ahora no recuerdo, y ganó un premio. Los jurados de ahí dijeron "¿quién es esta mujer que hace esto?". Esa pieza, en el microcontexto del video arte que iniciaba en España, llamó la atención porque era realmente diferente. Además, una cosa tan básica como el placer femenino, la masturbación, la expresión del erotismo, en ese momento era ruptura.

Iván: Me iba a saltar para inicios de la década del noventa, pero me gustaría preguntarte si hay algo que quieras comentar de este período previo.

Cecilia: Sí, yo te puedo decir que lo que yo hice desde el '83 hasta el '88 fue utilizar todas las herramientas del trabajo que tenía, que era un trabajo en un centro cultural con medios audiovisuales, me dedicaba a hacer videos corporativos de una municipalidad y cosas de arte oficial. Entonces, todos los fines de semana, todos los momentos en que no se trabajaba, yo cogía la cámara con otra amiga, que empezamos a colaborar, más un pequeño grupo de jovencitos que estaban en ese departamento. Empezamos a hacer video arte todos los fines de semana que podíamos. Un día yo ayudaba en sus obras, otro me ayudaba a mí o a otros chicos.

En ese trayecto hice como tres cosas muy pequeñas, muy sencillas. Videos en la línea del plano limpio, ese tiempo aburrido que para muchos producía el video arte. Y, después de *Entre actos*, hice otra pieza que tenía que ver con la experimentación con el video analógico, donde estás usando cinta, donde hay una especie de juego parecido a la emulsión del cine. Entonces, hice una película, una piececita súper pequeña que se llama *Ya saldrá* (1985, video, 3 min), una pieza en la que reproduje como nueve veces un plan que había rodado de una chica mirando un televisor. Lo reproduje como 9 veces y cada vez se empezaba a deterior, era como más abstracto. Al final llegué a una especie de abstracción del plano original, que era una chica viendo la tele, que parecía prácticamente una ecografía, por eso lo titulé *Ya saldrá*, ya que esa chica además estaba embarazada. Al final, era un poco un experimento. Luego hice una video instalación con un diálogo de dos personas que viajan en tren. Y también participaba en festivales, en muestras, pero todo muy de pequeño alcance, porque las muestras más grandes de video en España se produjeron un poco más tarde.

Iván:. Sabes que en 1985, estoy pensando en la escena chilena, haciendo el contraste, justo se hace *Satelitenis*, **una pieza colectiva de Downey, Dittborn y Flores que se compone de una serie de videos que se mandan y van reeditando entre ellos. Es una coincidencia interesante, trabajando el tema de la señal, el desgaste, temáticas de la videocreación y del medio.**

Cecilia: Sí. Bueno, yo, por ejemplo, a ellos, especialmente a Downey y a Dittborn, los conocía un poco por las referencias que me llegaban. Downey me parecía fascinante, tenía una envidia tremenda de poder vivir en Nueva York, estar ahí, era el momento en el que tuve conciencia de Nueva York. Ahí fue cuando dije: "qué lata no haberme ido a Nueva York el '77". Sentía que Nueva York abría puertas que en España no se abrían, todo ese mundo *underground*, del cine experimental, de lo independiente, lo veías en la calle, no era necesario desplazarse para encontrarte con un cineasta. Entonces, con Downey en el video arte y Raúl Ruiz en el cine, fueron a quienes más envidié.

Dar vuelta la mirada

Iván: Me gustaría hablar de tu pieza de 1988/91 que es *Meeting Two Queens* **o** *Encuentro entre dos reinas* **(1991, video, 14 min). Para poner en contexto, es una obra muy reseñada y comentada dentro del** *found footage*, **el cine documental, y también del cine de temática LGBT, de identidad. Yo la pude por primera vez ahora que me la mandaste, pero había leído un montón sobre ella. Me pareció interesante, por que, en perspectiva, muchos de los** *found footage* **sobre la representación femenina se centraban en la opresión, en la dimensión opresiva de la mirada, desde una teoría feminista muy desarrollada desde la década del '70, y acá pasa lo contrario. Me parece que está la pregunta por el poder de dos actrices. Eso me pareció sumamente interesante, quería preguntarte por eso.**

Cecilia: Perfecto. Solo te voy a poner un paréntesis para poder explicarte porqué seguía haciendo video arte más que cualquier otra cosa. Esto era porque el cine en España, hasta el primer Almodóvar, era de una elite, gente de mucho dinero, no había una popularización de la posibilidad de hacer películas. No había cine para gente común y corriente. Esa exclusión social del cine me llevó al video arte como una herramienta más democrática. Lo que estaba pasando en paralelo a mí es que no existían posibilidades de hacer cine como joven. Entonces, el video arte fue el gran asidero de la necesidad de crear.

Ya entrando en *Meeting Two Queens*, yo en los años ochenta, a pesar de estar haciendo estas piezas experimentales, seguía bastante colgada del cine y del deseo de la construcción cinematográfica más

clásica con la que había soñado de pequeña. Entonces, todos estos personajes, como Greta Garbo y Marlene Dietrich, formaron parte de ese relato, de ese constructo narrativo, teórica y estético más "convencional", aunque ellas no lo eran, pero digamos que sí, que representaban mitos, grandes leyendas.

Como tenía esa fascinación por el cine, me planteé el gran proyecto de hacer una gran película robando escenas de todo el cine que a mí me fascinaba. Decidí que fuese en blanco y negro. Era la época en que se podía grabar, en la televisión española había un programa de grandes del cine, y yo grababa todas las películas en VHS en mi casa. Llegué a tener una videoteca muy extensa de lo que había sacado de la tele. A partir de esos materiales, partí de la hipótesis: ¿Cuántas actrices importantes trabajaron con uno o dos actores? Por ejemplo, Gary Cooper y no recuerdo al otro. O al revés: ¿Qué hombres trabajaron con Greta y con Marlene? Entonces, elegí dentro de mi casting personal que había hecho tomando las imágenes a Greta y Marlene, estaba también Davis, esta actriz tan maravillosa, Bette Davis, habían cinco grandes hitos.

Me acuerdo que escribí un boceto de guion, mi objetivo era hacer un largometraje inmenso, muy clásico, con este collage que había inventado. Empecé a hacer capturas de imagen, pequeñas secuencias, y en el proceso de buscar esto me empecé a dar cuenta de que lo que fluía de manera absolutamente natural era ese juego entre la Garbo y la Dietrich. Entonces, lo que era un gran proyecto se transformó en una condensación muy pequeña, que termina siendo *Meeting Two Queens*, que es cómo lo esencial de lo que estaba haciendo fue apareciendo solo en mi boceto de montaje. Yo mismo me di cuenta de que había una química entre esas dos. También me doy cuenta de que han trabajado con Gary Cooper, que la fotografía muchas veces era parecida, respondía a una moda fotográfica, los vestuarios, los sombreros, etc. Entonces, yo misma me voy olvidando del gran relato, de la cosa inmensa, y lo voy depurando hasta esa joyita que es *Meeting Two Queens*. Concentra lo esencial en el diálogo entre, primero, dos reinas, mujeres empoderadas, en control de su sexualidad más evidente, no víctimas. Luego, con esa deriva sexual construida entre ellas que me parece que suma mucho. Es esa la historia de *Encuentro entre dos reinas*.

Iván: Yo creo que logra mantener el secreto de esa mirada y ese poder, evidenciando determinados temas, puede ser el poder, el posible lesbianismo, pero mantiene el secreto, sostiene y tensiona el gesto…

Cecilia: Muchas cosas del relato también fueron exclusivamente coincidencias formales, porque no tenía ninguna pretensión de hacer una historia de amor entre ellas dos. O sea, cuando veo, por ejemplo, que una está en una cocina con una especie de señora de la casa batiendo huevos y la otra está bañando un niño, me doy cuenta de que es vida cotidiana y lo pongo, lo que genera dos señoras que viven juntas cuidando un niño. Quiero decir, hay mucho de percepción para la construcción del lenguaje y donde te va llevando a un sentir.

Memorias del "No"

Iván: Te quería preguntar por otra pieza que parece que tiene que ver con un reencuentro contigo y Chile, que es *Chile, por qué no* **(1988/1998)de la que entiendo existen dos versiones…**

Cecilia: Mira, realmente el tema del No fue un viaje ex profeso al referéndum, que me pareció un hito de lo más interesante que podía pasar en el país desde que me había ido 11 años antes. Ya tenía acceso para venir con una cámara, ya era más profesional en el medio. Entonces, me pude venir, en un principio, haciendo un seguimiento de gente que vino de Madrid en un avión, que llegaban por primera vez a Santiago con toda la emotividad que tenía eso. Pero, al final, me doy cuenta que lo que me desborda es ese gran triunfo popular de la calle, me quedo totalmente fascinada por la calle de Santiago, por la Alameda, por todo el trayecto desde Plaza Italia a La Moneda, los gestos, las caras del pueblo sonriendo. Ahí se produce un impacto de muchísima emoción, todo lo que no había podido vivir en esos años estando lejos.

Fue mi segundo viaje de llegada. El primero lo había hecho el '84, que fue mi primer encuentro con mi familia, no había visto a mi hermano ni nadie, y el segundo coincide con el plebiscito. Ahí me desborda mucho la que pasa y salgo a grabar y grabar. No era igual que ahora que las cámaras te dan

más tiempo, tienes baterías mejores. Tenía las cintas contadas, eran de 8mm, ni siquiera de Hi-8, de video 8, era una cinta precaria. No es como ahora que podría grabar horas y horas y no pasa nada. Entonces, me impresionó mucho todo lo que viví.

Cuando llegué a Madrid lo edité muy rápidamente. Lo mostramos a un grupo de gente exiliada y tuvo una repercusión muy política en el ámbito del exilio chileno. Y quedó ahí. Fue bonito, pero me olvidé de eso porque entré a otra rutina ahí.

Lo que sucedió fue que años después hubo una revisión de *Chile Vive* [1] . En esa revisión que le propongo al comisario es donde pongo que esto ocurre el '88, pero en el '97 sigue estando Pinochet y no ha cambiado nada. Por eso se produce revisión muy sencilla, solo de fechas.

Pero, cuando se hizo la exposición *Chile Vive* en el Círculo de Bellas Artes, estaba Marco Antonio de la Parra, creo, de agregado cultural. Yo le mostré el material del No y le dije que me interesaría participar en *Chile Vive* con ese material. Él lo estuvo viendo y dijo: "mira, qué casualidad, porque la estética del No y el arcoíris se parece mucho a la movida LGBT", que parece que empezaba a tener mayor visión.

Al final le hice una especie de propuesta, un pequeño montaje en el que sale la calle. Es una pieza muy experimental. Empiezo a quedarme con tres o cuatro cosas, me meto un poco en este grupo de feministas que salen con Margarita Pisano, que era una persona importante en ese momento, y se van a la marcha, y empiezo yo misma a no entender el lenguaje de esa gran multitud que genera una abstracción, tiene un efecto caleidoscópico, que también se usaba mucho en el video experimental. Aparece el No transformado en una abstracción, en una mancha de colores, termina siendo algo no real. Si lo entendemos luego con la trayectoria política y donde se termina llegando,es curioso que el final de la pieza sea una abstraccio⊠n tan abstracta como la transicio⊠n chilena que ni siquiera nos cambio⊠ tanto la vida.

Descubriendo el documental

Iván: El tema del documental empieza a aparecer como dispositivo, como modo de producción. Por este período haces tu documental sobre *Cuba, la herida de mi ojo* **(1994, video, 41 min). Te quería preguntar por la permeabilidad, del género documental con lo que venías haciendo.**

Cecilia: Claro. Así como el video arte me salvó de la nada misma cuando empecé a estudiar (no había ni cámaras, ni películas, sino solo ver), me pasa también que cuando encuentro el documental (con grabación en directo, etc) este me permite meterme en los relatos de urgencia, lo que se produce inmediatamente, que puedes registrar prácticamente tú sola y la cámara, tú y la realidad. Entonces, eso para mí es un estímulo muy grande porque me evita todos los procesos de preparación de la ficción, todo lo que es el mecanismo de hacer cine de ficción, que no está solo en tus manos el poder hacerlo. Esa independencia tan grande que produce el documental más callejero, más realista, o más de lo inmediato, a mí me fascina.

Eso realmente lo plasmo con total evidencia en Cuba, que es donde decido ir a un seminario en verano, ya la Escuela de Cuba está teniendo esos momentos tan maravillosos que produjo. Yo creo que la Escuela de San Antonio de los Baños fue la gran ventana para la formación en Latinoamérica. Sentí pena de no haber sido joven cuando surgió, era eso lo que necesitábamos. Pero bueno, fui a visitarla ya mayor, con parte de mi obra hecha, y estar en la Escuela me permitió recibir esa especie de apoyo que a veces te da la academia y quienes te pueden enseñar. Tuve profesores documentalistas cubanos magistrales que nos enseñaron a Santiago Álvarez con lupa, lo que fue importantísimo.

Yo había llevado una cámara, me quedé a hacer el taller, y justo pasa lo que pasa. Yo a lo largo de mi vida he tenido como tres accidentes mundiales importantes, digamos, anécdotas trascendentales en la historia que pudieran repercutir en obras, y una de ellas fue estar en el '94 cuando se produce la migración de balseros en la ciudad de La Habana. Yo estoy ahí, con una cámara grabando, se da todo para que pueda hacer un ejercicio documental fascinante. *La herida de mi ojo* es eso, un paseo solitario por las calles, con la gente, mirando todo ese contexto de partida, de diáspora, a la vez enfrentándome a mi propia diáspora. De hecho, en *La herida de mi ojo* por momentos se relaciona

claramente mi mirada frente a un sujeto que me interpela, y eso es importante. Por ejemplo, todo lo que es la seducción del hombre cubano, todo ese juego de "¿no conoces a un cubano, chica?", todo ese tipo de licencias que en el documental todavía no se permitían, esa implicancia personal y emocional con lo que estás contando. El hecho de ser chilena en Cuba me abrió todas las puertas, en cambio pasar como española no era algo tan bienvenido para el pueblo cubano, siendo chilena era otra historia. Fue una experiencia romántica, emocional, política y estética.

Iván: Esta marca del deseo, que viene un poco de tu trabajo en video, se traspasa también al documental. Me gustaría hablar un poco de tus militancias. Yo creo que eso está marcado en un trabajo bastante temprano del '96, que es *Por qué no una mujer* **(video, 22 min) que tiene que ver con el feminismo, qué plantea una pregunta muy directa: ¿Por qué no una mujer puede ser presidente? ¿Por qué no una mujer? En fin, qué pasa con la representación y el poder ahí, y las reacciones y posiciones que genera esa pregunta muy simple. Y después está el dispositivo del directo, otra metodología. El encuentro de la cámara con unos transeúntes, con figuras intelectuales, me parece interesante de rescatar. Hay como una marca, algo que se anuncia que vas a hacer en tu trabajo posterior.**

Cecilia: Si⊠, esa peli⊠cula surge un poco despue⊠s de haber vivido algunos procesos poli⊠ticos de toma de conciencia real, de que no podemos seguir esperando, empieza a haber una politizacio⊠n mucho ma⊠s feminista que solamente igualitaria. Ese concepto de igualdad nunca me hizo sentido, porque era la igualdad ¿de que⊠?, estoy con un monto⊠n de sen⊠oras con las que no quiero ser iguales entro de un modelo patriarcal. Esa toma de conciencia pasa mucho, por lo menos de decir que se exigen otras cosas, no es un elemento de homenaje a la mujer, que nos reconozcan algo, sino que ya es el poder de nosotras mismas, la toma de decisiones y muchas cosas.

A partir de ahí empiezo a militar de una manera muy rara, porque nunca he militado realmente en nada. He estado muy cerca de procesos políticos que me han identificado. Mi militancia era una militancia de cámara, andar registrando asuntos que creía que los medios de comunicación tradicionales no contaban de la misma manera. Fui también a la conferencia de Beijing en el año '95, donde hice un video descriptivo de la conferencia, pero también eso me sirvió de experiencia para filmar un debate, lo que era interesante, quería hacer una obra que mostrara una intimidad dentro de los lugares donde había debate que iba más allá de lo que mostraba la televisión [2] . Habían debates muy sabrosos entre mujeres de América Latina que discutían temas coloniales, la interseccionalidad, cuestiones de racialización, ya estaban surgiendo. Ese ojo que está registrando algo importante, aunque no sepa si después lo voy a montar, pero es importante y me fascinaba mirarlo con la cámara. Eso era más que un objetivo político. No me siento una cineasta de partido como se produjo durante el cine latinoamericano de los setentas, que era gente de partidos que hacían películas marxistas o para la revolución. Para mí, más que nada, es mi permeabilidad con la realidad que me encuentro.

Es consecuencia también de haber estado en Nueva York, me había ido hace tiempo y ya estaba un tiempo allí. Ese video fue un poco la consecuencia de estar en ese debate internacional sobre el empoderamiento, las responsabilidades, tomar esas responsabilidades nosotras, no solamente pedir permiso para tenerlas. Cuando llegué a España pensé que esa pregunta había que hacerla. Entonces, me salió de manera muy natural esa inquietud, la puse sin tapujos ni sofisticación. Era, como dices, algo tan elemental, que era difícil encontrar respuestas que tuviesen una articulación buena o más profunda, era algo más a la defensiva, siempre el "sí, pero".

Iván: Creo que tienes muchos tipos de obras distintas. Me parece que una de las líneas está marcada por la búsqueda de un tono para abordar la cuestión de la dimensión colectiva, las organizaciones, los grupos feministas, particularmente, las identidades y las búsquedas al interior de esos grupos. *Granada, 30 años después* **(2010, 52 min)**, *Vamos a la huelga feminista* **(2018, 3 min), o** *Pequeñas manipulaciones sobre género* **(2007, 12 min), que son ejercicios muy didácticos, muy explicativos. Entonces, hay un grupo de obras que me parece que están tematizando y buscando distintas formas de aproximación a la cuestión de los movimientos feministas contemporáneos y la representación de ellos, cómo hablar de ellos, qué tono usar...**

Cecilia: Sí, totalmente. En vez de hacerme la pregunta por el tono, el propio material me lo construye, yo lo que hago es ordenarlo, editarlo y devolverlo. Lo digo porque, por ejemplo, los propios procesos del 8M, que fueron creciendo en estos últimos años en el mundo, fueron también un resultado de

estar en los lugares y un deseo de poner énfasis en lo que son las preguntas que se han hecho, las respuestas que aún no hay, y que seguramente voy a seguir todavía en esa búsqueda hasta que pueda.

Iván: Hay otras películas como *Lo que ellas ven* **(2006, 6 min), películas más pequeñas, para la televisión,** *El camino de Moisés* **(2003, 43 min), que se mete directamente con la cuestión de lo trans, me parecen películas interesantes para comentar...**

Cecilia: Sí. Creo que al final llego a la conclusión que toda la fascinación que pude tener en la etapa de aprendizaje del cine, cuando empiezas a conocer los lenguajes y a estudiar, ver obras de mucha gente. Al final, son herramientas que están escondidas en uno, yo las tengo en algún lugar del cerebro y aparecen. A veces a parecen en un trabajo de encargo.

En el caso de *El camino de Moisés*, era claramente un documental para televisión, por encargo. Cuando hice esa película me aparecieron muchas cosas de películas que tenía referencia, y jugaba con esas referencias como si fueran propias. Me apodera de estas referencias como si fueran obras propias, más allá del medio para el que vayan. He conseguido, más o menos, que me respeten el estilo personal. *Moisés* tiene ese valor de articular un asunto como la transexualidad también desde el arte, donde es el museo el que entiende un asunto como este, no solamente una televisión descriptiva, sino que algo más sofisticado. Conseguí que con Moisés hiciéramos un personaje más sofisticado de lo que él mismo pensaba que tenía, lo llevé a que jugáramos con la representación, a disfrutar con la construcción desde un afuera estético. Me parecía interesante porque, en el fondo, yo estaba en un lugar en el que el arte ya estaba, el queer en el mundo expositivo se ha multiplicado por mil, y ahora hay millones de artistas queer que hacen de su proceso identitario una producción artística. Entonces, había una especie de intuición de que lo que vendría por ahí. Cuando hago esa obra para la televisión fuerzo un poco el hecho de que esto tiene que estar en otro lugar. No solamente apuntar y ver el drama que tienen, si esta gente me está enseñando un montón de cosas que yo no sé y quiero aprender. Me abren los ojos a entender el mundo desde otro lugar. Era un poco la idea.

Luego hice otra película que era *Ni locas, ni terroristas* (2005, 51 min), que era un documental sobre el tema de la droga y las madres que habían perdido a sus hijos en Galicia por el gran drama de la heroína. Ahí también traté de construir historias de vida que también se cruzaban. Te recordaban de pronto a algunos de los personajes de Fassbinder que son personajes maltratados por la sociedad, desposeídos, que sufren su drama social, pero tienen una riqueza en la dramaturgia, casi de relato épico. Ese tipo de cosas trato de que estén ahí cuando trabajo. Pienso que todas las cosas tienen algo de ese asunto personal que uno tiene cuando escribes, cuando creas, lo respeto como obras de creación.

Registrar la revuelta

Iván: Quiero aprovechar un poco el impulso para hablar de *Tres instantes, un grito* **(2013, 96 min), una película que tiene la fortuna y la conciencia en el 2011 de tomar un momento e ir a grabar [3] . En ese mismo año, tres protestas significativas para el ciclo de protestas que comienza en la década del 2010 hasta lo contemporáneo que nos cambiaron como sociedad. Entonces, ¿cuánto habías previsto todo esto? ¿Cómo fue que te lanzaste? ¿Cómo llegas a tener tres cámaras en tres países distintos en un año?**

Cecilia: Mira, yo tuve la suerte que en el año 2011 era una víctima más de la crisis económica. Era una cineasta en paro, No tenía trabajo, no tenía compromiso salarial con nada, estaba viviendo con los cuatro eurillos que tenía ahorrado, y se produce la protesta del 15M, a la cual voy con mi cámara, pero también a protestar y gritar al igual que el resto, pero siempre ando con la cámara, soy un poco obsesiva con mi instrumento. Se produce la ocupación y no era posible no estar ahí. No solamente por estar implicada en la protesta, sino porque se fue produciendo un magma inmenso de expresiones, de declaraciones filosóficas y políticas que marcaban el futuro. Eso estaba ahí, hervía eso, había pequeñas consignas, con la construcción del campamento como una especie de ciudadela de la revolución, del anarquismo más soñado.

Sí que creo que el 15M fue, al menos durante un momento, plasmar en una plaza un ciclo. Desde aquí no sabremos donde parar, pero este momento es fundacional de algo. Haber estado con esa cámara

fue un gran acierto, una suerte. Fue por azar, pero mi disposición de estar preparada para lo que llegue era lo que yo aportaba a ese azar. No tener trabajo fue una bendición, porque pude vivir cuatro semanas en esa precariedad que vivía todo el mundo, y ya lo que vino después fue el siguiente paso para que se produjera lo de Nueva York, que era un lugar tan importante para mí como Madrid, así que me desplacé al darme cuenta de que eso iba a pasar.

Y estando en la Puerta del Sol, ya había comenzado el movimiento estudiantil chileno. De hecho, en algún momento se mandó un mensaje desde la Puerta del Sol al movimiento estudiantil, que empezó más o menos en abril de 2011, con ocupaciones que entraban y salían hasta el momento en que las tomas fueron definitivas. Entonces, cuando estoy filmando en Nueva York y me encuentro a estos dos activistas chilenos hablando de los estudiantes. Me cruzo con Naomi Klein en la plaza y veo las imágenes de la toma del congreso de parte de los estudiantes chilenos, esa imagen que sale en la película cuando los estudiantes enfrentan al ministro. Esa invasión yo la vi en Occupy, me la mostró un chico. Entonces me digo que a esos chicos los tengo que conocer. Me voy de aquí directamente a buscarles. Ya en Nueva York tuve muy claro que la película terminaría con esos chicos en Chile. Eran tres actos y estaban todos entrelazados.

Iván: Fue una intuición lo de ponerlas en relación, creo que queda como un documento único de época. Sobre Chile, te lo había comentado el otro día, me parece muy asertivo como observas las tensiones al interior del movimiento también. Es un documental que ilustra las tensiones, trata de mostrarlas desde el detalle, meterse un poco más al interior, una cosa un poco intestinal de las relaciones. Me parece muy interesante cómo muestras la relación que hay entre lo que podría ser un incipiente movimiento feminista estudiantil y el machismo-leninismo, las contradicciones en términos de las formaciones políticas, eso me llamó mucho la atención porque es algo que estalla el 2018 en Chile, me interesó cómo el documental observa ese momento, ese germen.

Cecilia: Luego, al estar el movimiento de los estudiantes en un tercer acto en la película, también enaltece la profundidad y madurez política de los estudiantes secundarios chilenos a un nivel que sobrepasa Nueva York y Madrid. Eso todo el mundo siempre me lo ha dicho, cuando ven esta película dicen: "pero qué brutal la conciencia política de los chicos adolescentes chilenos", como que Madrid queda casi como una especie de juego, de adultos un poco infantiles. He llegado a escuchar ese tipo de reflexiones, que lo de Chile es como un salto cuántico.

Psicoanalizar la ciudad

Iván: Bueno, hay muchas otras aristas que podemos abordar, pero antes de que se nos acabe el tiempo no quiero dejar de hablar de tu superproducción *Time's Up* **(2000, ficción, 90 minutos), que realmente es algo muy diferente a lo que habías hecho hasta ese momento. Es una ficción argumental con todo lo que eso implica en términos de producción, actores, actrices, un guión, la dramaturgia y la construcción de personajes y el retrato de una ciudad en plena transformación. Hay varios temas ahí, está esta psicoanalista y este dispositivo narrativo, un bus que va haciendo terapia alrededor de toda la ciudad. Es algo que te sirve para abordar microescenas y situaciones de personajes. Aparece también la identidad, la memoria política con el personaje que interpreta Alicia Scherson, que no quería que se supiera que actuaba, porque era muy joven. Y, bueno, un poco preguntarte por ese momento, me parece que debe haber sido de un emprendimiento y de una energía de producción mayor. Leí por ahí que tenía que ver con Woody Allen, ese imaginario neoyorquino, pero en otro contexto o situación.**

Cecilia: Bueno, la película era un asunto pendiente que tenía en mis células. No podía considerar que fuese cineasta si no hacía una ficción. Creo que eso era algo que tenía entre ceja y ceja y tenía que llegar a comprobarlo para tomar la decisión de seguir siendo cineasta desde otra manera, desde otro lugar, ver qué pasaba con esa asignatura pendiente. Entonces, decidí que Nueva York era el único lugar que me permitía producir con una precariedad que yo podía manejar en ese momento, porque todo lo que eran los formatos de financiación de películas que te hacen depender de productoras para que vayan a los fondos, todo ese mecanismo en el que hay que tener una paciencia y perseverancia que yo no suelo tener. Básicamente, lo que dije fue "mira, tengo unos pequeños ahorros, ¿dónde puedo hacer una película independiente que tenga la textura independiente real?". Nueva York es una

ciudad que me fascina, que ya de por sí es un escenario natural cinematográfico. Nueva York y La Habana fueron dos ciudades donde dije que no me iba sin que que quedara algo registrado por mí.

Me fui a Nueva York a preparar el proyecto, estuve escribiendo el guion como un año. Siempre supe que iba a ir de temas de psicoanálisis porque el psicoanálisis te permite esos pequeños relatos, hilar pequeños relatos en un punto común, que podía ser un diván, un terapeuta, etc. Estuve escribiendo el guion, leí varias experiencias de psicoanalistas que contaron experiencias de pacientes, mi propio psicoanálisis también tiene que ver ahí, una suerte de homenaje a mi experiencia. Fluyó un poco desde lo que pude encontrar. Trabajé con chicos muy jóvenes del cine independiente, desde ese lado me crucé con Alicia, que también había pasado por la Escuela de Cuba. Fue un cúmulo de personas que me ayudaron a hacer un proyecto que no era fácil, pero era posible. Lo rodamos con 20.000 dólares, que era una cifra imposible para hacer algo en España.

Luego, la película tuvo también algo de esas leyendas locas, pasaron cosas muy graciosas. Lo primero que pasó fue que la película la estrenábamos el 16 de septiembre del 2001, el año del atentado, con lo cual no se pudo estrenar. Tenía un cartel con las dos Torres Gemelas que dice: "Se terminó Nueva York", casi una suerte de premonición loquísima. Tener personajes que bajan de las Torres a tener una consulta con una terapeuta, tener un chico que se suicida por que el mundo de las noticias y la realidad que te da los medios te agobia, te puede enfermar y te elimina directamente. Bueno, pasaron miles de cositas que quisieron que la película tuviera esa cosa propia. No fue posible estrenarla en Nueva York porque coincidió que el golpe del atentado que duró muchos años, entonces quedó como una película referencial en el mundo de los festivales independientes, de la circulación alternativa.

Igual me sentí muy contenta de haberla hecho, me quité esa espina pendiente. En el momento del rodaje como estábamos haciendo cosas sin permiso porque, sabes, necesitas permiso para poner un trípode en la calle y todo eso no se hizo así. Hubo dos escenas que fueron curiosas y un poco osadas, una de ellas fue el momento en que el chico sale con una pistola en la Quinta Avenida, el chico que sale persiguiendo a la terapeuta, era una pistola falsa, pero en Nueva York es un riesgo salir a la calle con eso. Cualquier loco que te vea en la calle con eso puede armarla, inmediatamente decir que hay alguien con una pistola, llamar a la policía, y que se desborde eso en la realidad. Rodamos esas cosas con una irresponsabilidad absoluta, con una tranquilidad no a lugar y que nos podían haber pasado algunas consecuencias.

La otra escena curiosa fue cuando estábamos con la auto-caravana de la psicoanalista estacionada justo frente al Dakota Building, donde habían matado a John Lennon. Lo quise hacer por un fetiche, que al fondo esté el Dakota, fetiche de cineasta obsesiva. Llegó la policía para pedirme el permiso. Entonces, dejé al ayudante que terminara el rodaje adentro, y yo bajé para hablar con la señora policía. Le dije: "mire, le voy a explicar, es que aquí estamos haciendo un documental, no una película, de una terapeuta que atiende gente que necesita ayuda en la calle". La cosa es que a la policía le encantó tanto la idea que hubiera eso en Nueva York, creía que hacía falta. Resolví el problema de producción y me encantaba, era algo entre documental y ficción. Entonces, *Time's Up* también tenía elementos documentales en el trasfondo.

Iván: Es una película con mucho encanto. Tiene algo del cine *indie* norteamericano del período. Los personajes y la idea de impregnarse de un lenguaje, una narrativa. Es modernilla también la película, tiene mucha música electrónica. No me acuerdo si se estrenó en Chile...

Cecilia: Sí, se estrenó el 2001, justo cuando estaba el atentado.

Iván: En el Alameda, ¿puede ser?

Cecilia: En el Alameda y en el Hoyts. También en el Cine Normandie. En París también la estrenamos en tres cines, también se estrenó en Italia. Tuvo un recorrido, también en Estambul, en algunos festivales, ganó algunos premios pequeños, estuvo bien. Estuvo en Donosita, en la sección Zabaltegi.

Creo que el esfuerzo mereció la pena. Quedé absolutamente agotada por muchos años, no fui capaz de volver a levantar una ficción tan independiente porque puse mucha energía. No sé si alguna vez he pensado si quiero hacer algo así de nuevo, pero creo que nunca sería con el aparataje industrial. De eso sí que quedé convencida, todo el aparataje industrial de la producción de cine no me interesa, me vació.El proceso, los tra⊠mites, de que el guion sea supervisado por una productora, el casting, y los

cientos de egos, et. Le doy mérito a la gente capaz de hacerlo, creo que es gente con una musculatura loable, pero yo no dejo mi cuerpo a ese proceso, es un desgaste demasiado grande. Me siento feliz haciendo cosas mucho ma⊠s a mi alcance, ma⊠s ra⊠pidas, a una escala ma⊠s personal y humana para mi⊠.

Notas

1

Chile Vive fue una megaexposición de 1987 en Madrid que incluyó diferentes manifestaciones artísticas para dar cuenta de la vitalidad cultural de Chile en dictadura

2

De esta experiencia sale el video *Pekín no fue un sueño* (video, 51 min, 1995

3

NdE: Se trata de un documental que el año 2011 registra las protestas de Nueva York, Madrid y Santiago de Chile, poniéndolas en relación

---

Como citar: Pinto Veas, I. (2021). Cecilia Barriga, *laFuga*, 25. [Fecha de consulta: 2025-12-13] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cecilia-barriga/1069