

"Más allá de las concreciones, me interesa el gesto poético, dónde cuaja la obra"

Entrevista a Susana Barriga

Por Anabella Castro Avelleyra

*Susana Barriga es cineasta, docente y teórica. Entre su obra documental se destacan los cortometrajes *Cómo construir un barco* (2006), *Patria* (2007) y su ineludible tesis de graduación, *The Illusion* (2008). Su formación académica es extensa: licenciada en Comunicación Social por la Universidad de La Habana, graduada en la especialidad de Cine Documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), magister en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y el Museo Nacional de Arte Reina Sofía. En la actualidad, es doctoranda en Filosofía en la UCM. Además de desempeñarse desde 2010 como docente en la EICTV, es codirectora y coordinadora, en la misma institución, de la Maestría en Cine Ensayo que inició en 2016.*

En agosto de este año Barriga pasó por Buenos Aires para participar del XXIV Congreso Internacional *Visible Evidence*. Lo expuesto en su conferencia, titulada "La poética de lo incumplido", se desprende de su investigación doctoral en curso y aborda su modo de comprender la práctica documental. En uno de los pasajes de su exposición, subtítulo "Trabajando con deshechos", se refirió no sólo a la obra objeto de su estudio sino también a su propia producción. Señaló que al momento de transformar una idea en un cuerpo de imágenes y sonidos se presenta como una dificultad el recurso a "lógicas programáticas" y "soluciones apriorísticas". "La alternativa comienza con intentar revertir aproximaciones accesorias, que coartan la complejidad de la idea en germen, porque de lo contrario esa complejidad quedará reducida a fórmulas narrativas que suelen desechar todo lo que no cabe en ellas. Ensayar, por

el contrario, depende de no anticipar explicaciones, sino de ir acotando y abrazando, al mismo tiempo, ya no las representaciones del sujeto, sino los vacíos, las rupturas, las repeticiones, signos del orden de lo irrepresentable que envuelven el sentido de lo que está en ciernes. (...) Desde mi experiencia creo que la posibilidad de encontrar un principio constitutivo original está en hurgar en la corteza de la imagen, para identificar los rasgos de nuestro mirar. Es decir, los huecos, las faltas, los sinsentidos, las maneras que repetimos sin entender, los modos por ejemplo en que terminamos las tomas, o los ángulos, las líneas, las luces que nos imantan. Si se me permite una correlación con la lengua, los tartamudeos, las entonaciones, los aullidos del cuerpo, en fin, lo ausente en ese tejido que quisiéramos compacto y suficiente para comunicar un punto de vista, pero que está más bien agujereado, hecho a la medida de nuestra experiencia, que se confirma manera de mirar y de expresar el mundo”.

Sobre su experiencia en el trabajo con imágenes durante sus primeras incursiones en el cine sostuvo: “Al principio resolví la cuestión probándome que podía hacer imágenes útiles, pero aquel sistema de control que me había impuesto para ignorar lo irregular y desarticulado duró poco, por supuesto. Pronto vinieron las crisis, los desencuentros, las preguntas. Fueron tales que llegué al último rodaje de la escuela de cine sin saber a qué amo rendirme, si al de la verdad o al de la transmisibilidad. El primero me llevaría posiblemente a no terminar la película, en la medida en que explorara los límites de la imagen y del propio cine documental. El segundo equivaldría a una película en la que quizás no me reconocería. De ese trance salió *The Illusion*, un corto que realicé en 2008 y que muestra mi primer encuentro con mi padre. Fue uno de mis primeros intentos por integrar material a primera vista inútil, aunque prefiero verlo de otra manera, como imágenes en tránsito de ser imágenes. Esta película está construida, principalmente, con material desechable. Y este es el único modo en que encuentra su verdad. Porque en la naturaleza de ese material

está configurada la irreparabilidad o la imposibilidad de la relación con mi padre. Se trata de imágenes en las que apenas podemos ver nada, oscuras, desenfocadas, fortuitas, no consensuadas. Imágenes que niegan su condición de imagen. Todo lo que expresa la película, lo expresa a través de la violencia de ese material. No me refiero a lo que se dice, sino a lo que se ve o no se ve, en este caso. En ese sentido, hay una voluntad de pensar, de pensarme en imágenes. Pero también hay una puesta en valor de estas imágenes como vestigios del acto de construir, de edificar un discurso, una representación, un punto de vista, un refugio. En el caso de *The Illusion*, también una relación".

Días después de la conferencia, tuvimos la oportunidad de dialogar con Susana Barriga.

Lo primero que quiero preguntarte tiene que ver con que vos, además de tener una carrera como realizadora, tenés una formación académica bastante extensa. Quisiera saber de dónde fueron surgiendo las inquietudes que te llevaron a desarrollar la carrera académica y la cinematográfica, y en qué manera se vinculan, cuáles son los puntos de intersección de las dos, y cómo es el ida y vuelta entre ambas.

Es un proceso. Uno va descubriendo cuáles son esas relaciones, que no se pueden prever desde el inicio. Por intuición dices "tengo que aprender esto, quiero saber más", y te pones a hacer. Saber para qué va a servir es algo que se va dando en el tiempo. Cuando fui a la universidad por primera vez estudié periodismo. Fueron cinco años sólo estudiando eso, no sé si fue una pérdida de tiempo o no, pero ahí apareció para mí la tensión entre lo informativo y algo más, que en ese momento no sabía qué era, pero que quería. Trabajé un año o dos como periodista. Cuando trabajas en un medio concreto vas sobre la marcha, haciendo noticias, cosas muy rápidas. Nunca hay una aproximación más o menos justa con aquello que viene del otro. En ese periodo empecé a hacer una maestría en periodismo y la dejé a la mitad para estudiar documental en la Escuela de Cine de San Antonio. Se abrió otro espacio, pero esa tensión entre información y experiencia (hoy lo puedo nombrar) siguió para mí siendo

problemática. Terminé los tres años de San Antonio de los Baños y mis búsquedas se fueron orientando hacia qué es trabajar con imágenes, en tanto no tiene que ver con la información, e incluso con lo narrativo. Porque por un lado me parecía que lo informativo mataba lo narrativo pero, al mismo tiempo, lo narrativo no me satisfacía del todo. Entonces ahí se abrieron varias posibilidades. Creo que años más tarde volví a la universidad con esa pregunta y porque, de alguna forma, los modos de producción con los que me iba encontrando no me permitían desarrollar los proyectos de la manera que necesitaba desarrollarlos. No me llevaba muy bien con las posibilidades reales de hacer cine, ir a través de ese sistema en el que necesitas un productor para tener un fondo y entonces haces la película. Son procesos muy largos. Mis modos eran más irregulares y mis proyectos más frágiles que los que sobreviven a esa forma de producir. Individualmente tampoco podía asumir la producción; apenas tenía dinero para vivir. Además de esa dificultad, también estaba viviendo fuera de Cuba. Vivía como una desplazada, porque no me asumía como emigrante. Todo eso me llevó a buscar un refugio en la universidad. Estudié Psicoanálisis y Teoría de la Cultura y, al mismo tiempo, Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, que tenía dos vertientes, una de Crítica y otra de Curaduría. Escogí la de Crítica porque quería volver a escribir. De alguna manera me estaba alejando del trabajo con imágenes pero en aquellas circunstancias preferí pensarlas. De ese tiempo me marcaron fundamentalmente los estudios sobre psicoanálisis en un contexto filosófico y decidí continuar con el doctorado en Filosofía. No ha estado previsto, han sido aprendizajes que te llevan a otros, a otras necesidades, a otras dudas. Y es interminable. Dónde queda el trabajo cinematográfico ahí, no lo sé. Aunque no he dicho que durante esos años trabajé también como profesora de cine y me involucré como asesora en proyectos que hoy son hermosas películas. Sobre mi trabajo como autora, creo que en este momento estoy necesitando volver a la materialidad de las imágenes, aunque no necesariamente al cine. Mientras tanto,

desde la teoría sigo buscando formas propias de acercarme, que sirvan no sólo a los investigadores sino a los artistas. Por eso quizás encuentro en la Facultad de Filosofía, por ejemplo, un espacio de mayor libertad. Y desde ahí se cruzan muchos otros trayectos, otros conocimientos, otras metodologías. Entonces no sé realmente si puedo identificar esos puntos de confluencia por los que me preguntas, o si más bien es algo que voy actuando a partir de cómo recibo un texto o cómo recibo una película, de cómo resuelvo expresarme en imágenes, ya no sólo para traducir la experiencia sino para producirla. Al final, es algo bastante práctico también. Y está muy mediado por los procesos.

¿Ahora trabajás sobre cine? ¿Es ese el tema de tu tesis de doctorado?

En cuanto a lo que hago ahora, sí, trabajo sobre cine. Un poco va por donde fue la conferencia del otro día. En principio estoy trabajando sobre cine ensayo, pero quisiera incluir películas que exceden esa categoría. Más que partir de obras finalizadas, la tesis ha ido derivando en un interés por los procesos. Eso me permite, más que el ensayo, ver el ensayar. Más allá de las concreciones, de lo que termina siendo la película, me interesa el gesto poético, dónde cuaja la obra, que no es necesariamente en la forma final de la misma. Me interesa revalorizar todo el proceso, a través de una visión del arte que no se reduce a un análisis formal de la obra, estilístico, estructural. Pero es difícil, porque eso implica ponerse en un abismo frente a la propia obra. Ahora mismo prefiero eso que otras aproximaciones. En ese punto estoy, pero, ya sabes, una tesis es también un proceso de transformación de una perspectiva. No sé hasta qué punto uno puede incluso dar cuenta de la realidad de ese movimiento. Quizá las iluminaciones van llegando al final porque en algún momento hay que cerrar y decir "mi tema es este, aquí está mi acotación". Podría decirte ahora "este es el tema", pero no serviría de nada.

La cuestión de los procesos es algo que parece haberte

interesado siempre, porque tus películas narran procesos y a nivel estético tienen que ver con lo procesual.

Sí. A pesar de eso, siempre he tenido un sentimiento de impotencia ante cómo la obra, lo que uno finaliza, nunca llega a estar a la altura del proceso. Todavía no he podido equiparar la experiencia procesual con la estructura creada. No me refiero a hacer películas sobre el proceso, que expliciten cómo fue, sino que la estructura de la obra de algún modo cristalice todas esas fluctuaciones, derivas, dudas. Sin ser explicativo, porque ése es el problema. No una obra abierta, como *work in progress*. Desearía que la estructura construida exudara todas las tensiones del proceso, que estén insinuadas en lo finalizado.

En la conferencia decías que tenías varios trabajos sin terminar, en proceso. ¿Creés que tiene que ver un poco con esta sensación el hecho de tener obras en ese estado?

Puede ser, sí. También voy desconfiando de mí misma, de mis propias concreciones. Creo que eso tiene que ver mucho con cómo uno está viviendo, cuál es la experiencia vital en determinado período. El haber estado de manera nómada, itinerante, por varios años ya, entre España, Cuba y otros lugares, haber perdido el territorio de la casa, creo que eso también ha afectado mi lenguaje, mi relación con el mundo a través de las imágenes. Por un lado, el cine se hace con recursos y uno necesita un tiempo determinado para hacerlo. Me refiero a tener un espacio, a crear un espacio propio para poder empezar y terminar la película. En ese sentido práctico, tener una vida itinerante puede ser decisivo. Pero también lo es a nivel de cómo me voy conformando como sujeto. Cuando digo desconfianza me refiero a la dificultad de definir un solo punto de vista, una mirada que articule todo. Uno siempre va buscando eso cuando está en un proceso, tienes que definir, tienes que decidir no solamente de qué va la película sino cuál es tu premisa. Sé que es el camino que te permite terminar los proyectos, pero al mismo tiempo veo tantas fracturas, me voy alejando tanto del pensamiento representacional... Eso me lleva a evitar

construcciones que quizás sí permiten llegar hasta el final del proceso, pero que también lo simplifican todo. Yo creo que ha sido un tiempo de mucho movimiento, pero no solamente externo. Ponerse en movimiento implica partir de un lugar y no saber exactamente adónde se va a llegar, e incluso no saber ni siquiera por qué uno se está moviendo. Creo que todo eso ha atravesado proyectos concretos que han comenzado en algún momento y que siguen ahí, sin cerrarse.

¿Volvés sobre estos proyectos inconclusos cada tanto? ¿Sentís que el propio movimiento físico, o tal vez este mismo movimiento académico de pasar de una facultad a otra, te genera alguna diferencia cuando volvés a aproximarte a ellos?

En principio te diría que yo puedo pararme y hablar sobre las imágenes, crear cierta distancia, pero cuando trabajo con ellas no tiene nada que ver con lo académico. Por supuesto, yo soy la misma persona y aparece todo lo que he ido reflexionando en estos años, pero creo que hay algo que todavía sigue caracterizando mi relación con las imágenes, en la que de alguna manera no hay distancia o posibilidad de distancia siquiera. Yo veo las imágenes como si fuera de ellas no hubiera ninguna realidad posible. Entonces, me siguen impresionando de una manera directa, física. Por ejemplo, ese fragmento que mostré del trabajo que comencé en Berlín.¹ Cuando vuelvo a ver esa imagen, vuelvo a estar allí, vuelvo a vivirlo. Y si no, pues, no me sirve la imagen. Es una relación en la que hay pocas mediaciones. Quizás esa relación íntima que tengo con las imágenes dificulta incluso encontrarles un lugar en un tejido narrativo, en un discurso. Pero sigue siendo así, y creo que no tiene nada que ver con teoría psicoanalítica o con el pensamiento de Deleuze sobre las imágenes.

¿Cómo fue estudiar cine documental en la EICTV? Estando en Cuba, la escuela es un lugar muy transnacional: hay alumnos de todas partes y también genera la posibilidad de conseguir fondos de afuera.



Cine Documental



La Escuela de Cine de Cuba, una vez que estás ahí, garantiza que puedas producir pequeñas películas. Luego tienen alguna salida. Algunas veces van a festivales importantes, entonces empiezan a circular como pequeñas obras ya terminadas. Pero en principio son ejercicios de escuela. Hacer la carrera de cine documental allí fue una base imprescindible para luego hacer otras cosas, hacerme otras preguntas. Fue para mí la posibilidad, también, de mirar mi propia cotidianidad con una cámara, que es casi otro modo de mirar. Y fue un tiempo único, que no se va a repetir, por las dinámicas de la propia escuela, la intensidad de lo que se vive allí. Es una escuela internacional en la que convives con estudiantes que vienen de toda Latinoamérica y de otros sitios. Eso, evidentemente, amplía tu visión sobre tu propio continente. Estás aprendiendo mucho más que cine. Estás viendo realidades que habitualmente te llegan mediatizadas por la información del modo en que la presentan los medios, y allí tienes a alguien que es testigo y que te acerca a su país o a su realidad de un modo que no se puede reducir. Fue un tiempo fundacional, en muchos sentidos. En cuanto a lo cinematográfico, yo entré a la escuela sin haber hecho nada de cine, con un conocimiento muy básico, y salí habiendo tenido la oportunidad de ver muchísimo cine y de hacerlo. Como estudié lo que llamamos cine documental, en ese momento aparecieron mis preguntas más importantes sobre esa categoría. Preguntas que no me podía responder entonces, pero que siguieron acechándome durante todos estos años.

Ya que estamos hablando de la Escuela, después volviste para crear y poner en marcha la Maestría de Cine Ensayo. ¿Fue una necesidad tuya o de la escuela? ¿Cómo fue ese proceso?

Volví a la escuela antes como profesora. Regresé muchas veces. El Programa en cine ensayo partió de una necesidad mía, yo presenté la propuesta a la escuela. La experiencia fue extraordinaria. Tuvimos la suerte de seleccionar un grupo de estudiantes que realmente iba con preguntas muy específicas, después de distintas trayectorias vitales y elecciones

profesionales. Algunos venían de Antropología, otros de Artes Visuales, Fotografía, de Literatura incluso. Fue un espacio realmente de investigación, de experimentación. Fue concebido como eso. Fundamentalmente porque interesaba abrir esa categoría de cine ensayo a las necesidades de los propios estudiantes. Y de ahí salieron obras diversas. Algunas parecen más ensayo, otras no tanto. Pero quizás lo definitorio fue el proceso, la posibilidad de no tener que seguir esos lineamientos donde el autor tiene que saber desde el principio qué va a hacer o justificar qué quiere, por qué lo quiere, cuando remotamente lo sabe. Los modos de producción se adaptaron a los proyectos y no al revés. Entonces ese período, que fueron seis meses, estuvo fundamentalmente caracterizado por un error constante en el desarrollo de los proyectos individuales. Entendíamos que los errores eran justamente el camino hacia aquello que realmente estaba en el corazón de cada proyecto. Y eso, por supuesto, derivándose en la posibilidad de una forma precisa para cada película. La idea de ensayo es también la de error. Yo creo que abrirse a esa realidad fue lo más importante.

Pienso que hay algo de esto que planteás como el motor de la maestría que tiene que ver con una cosa que dijiste en la conferencia, vinculada a esa sensación de abismo que tiene el artista en un principio. Hablaste de la necesidad del artista de dar forma a aquello que aún no conoce. Es algo que parece estar atravesando tu trabajo teórico, la manera de proyectar la maestría y el modo de pensar tu obra. Cuando te escuchaba en la conferencia pensaba que estabas hablando mucho también de tu manera de trabajar.

Sí, precisamente eso me interesa. Hay una cosa más, y es que quizás es un espacio que tanto en Cuba como en otros sitios no existía. Hay excelentes propuestas tanto en escuelas de cine como en universidades, pero queríamos justamente juntar tanto la reflexión teórica como su correlato en la práctica. Que si realmente estabas interesado en el ensayo, tuvieras un lugar adonde ir. Un lugar abierto al pensamiento no como aquello que

ya está dado, sino como eso que te fuerza a pensar y que está justamente en un lugar vacío de representación. Me atrevo a decir que eso fue posible y que los procesos que comenzaron allí siguen activos. Todavía no han concluido todos, hay varias obras que se terminarán en los próximos años. Algunas ya han salido e incluso se han visto en festivales, pero hay también otras importantes que siguen buscando su forma y que en algún momento la encontrarán.

Y en esta manera de ver la labor del documentalista, ¿cuáles sentís que son tus influencias a la hora de trabajar?

Es muy difícil responder esa pregunta porque uno se va conformando de muchas miradas, experimentos... Te puedo hablar de mis obsesiones. Hay una película sobre la que he ido trabajando y que se ha ido abriendo para mí, que es *El espejo*, de Andrei Tarkovsky. De hecho, podría decir que volví a la universidad para estudiarla, porque terminé dedicándole dos años de investigación. En ese mismo altar está *The Hart of London*, de Jack Chambers. También la obra de Chantal Akerman ha sido definitoria para mí, especialmente la que hoy me parece una tritología: *News from Home*, *D'Est* y *No home movie*.

Quisiera saber cómo ves el panorama de la producción documental cubana, de tus contemporáneos. ¿Tenés ahí también algún referente, obras que sientas cercanas a la tuya o cosas que te parezcan particularmente interesantes?

Hay un cineasta cuya obra está entre esas fundacionales que uno sigue llevando consigo por mucho tiempo, y es Nicolás Guillén Landrián. Por supuesto, cuando pienso en cine cubano es imposible no pensar en *Memorias del subdesarrollo*.

*Te quería consultar sobre algo que dijiste en la conferencia, cuando estabas hablando de *The Illusion*. Te referiste a "una imagen en trance de ser imagen" y a "imágenes vivas, encarnadas, que intentaban retener el aura de los objetos filmados". Quería saber cómo trabajaste el tema de la imagen en la película, ya*

que me remite mucho a todo lo que dijiste en la conferencia, porque se vincula con las cuestiones del proceso, el fragmento, imágenes que otro cineasta u otro tipo de cine hubiera decidido que eran descartes y que en realidad acá son lo que nos permite acercarnos a esta verdad o a este intento por comprender.

En ese sentido me refería a la naturaleza defectuosa, según lo que entendemos como una imagen útil o una imagen que sirve para el montaje. En el caso de *The Illusion*, todas esas imágenes oscuras, donde prácticamente no se ve nada, y cómo eso terminó siendo la única forma posible de la película. Porque a pesar de que hay mucha intervención verbal, me interesaba que no trascendiera o no coartara esa potencia de la imagen, que en este caso es lo que no se ve, lo que se niega o lo que se da a medias, lo que se da y no se da al mismo tiempo. Quizás también en ese momento yo estaba intentando desacralizar la imagen. Ésa fue una película que hice para terminar los estudios en San Antonio. Era una investigación sobre la imagen, sobre las posibilidades incluso de usar el digital. Es difícil pensar la forma de esa película si no fuera en digital, por la índole de ese material, también por factores técnicos. Cómo abrir las imágenes, cómo desplegarlas, cómo comprender qué pliegan para nosotros. Al mismo tiempo, hay otro tipo de imágenes en la película: las que filmé en el metro. A pesar de que no son imágenes de ruptura al punto de las otras, en ellas mi experiencia fue de encuentro instantáneo con el otro, de cruce, de la fugacidad de esos encuentros. Contaba un poco el hecho de estar filmando en el andén y sólo en los momentos en los que paraba el metro. No fue una condición que me puse arbitrariamente, tenía que ver con la dificultad de filmar a la gente en Londres. Esa pauta, esa impronta, terminó definiendo la forma de los planos. Porque yo estaba en un límite, como si fuera la última imagen posible. Entonces eso me ponía a mí en una disponibilidad de mirar que encontraba un eco en lo que veía. Había como una conversación, un diálogo forzado. Se trata de cómo esas imágenes permitieron también la posibilidad de ser unidas con el otro material más oscuro. Esto tuvo que ver con la

naturaleza casi intempestiva, instantánea, cierta vibración de esas imágenes del metro, que también eran muy imperfectas, pero un poco más regulares. En todos los casos había algo que nunca estuvo cerrado del todo, por cómo sucedieron esos encuentros, fortuitos, provocados por mí, pero que al mismo tiempo dependían de la reacción del otro. Y por lo poco que duraban, lo que sucedía en ese momento, en ese fragmento de tiempo, era decisivo. Un poco en ese sentido lo decía. Antes me preguntaste por referentes y hablando ahora de la posibilidad de coincidencia o no con el otro, pienso en Johan Van Der Keuken. Porque Van Der Keuken filmaba de una manera en que pareciera que se eliminaban todas las distancias. Pero no como una pretensión moralista. Con él, acercarse al otro es ver su belleza, su singularidad, por cómo el otro aparece, su diferencia, en las imágenes. Hay una intimidad tal en ellas y, al mismo tiempo, una capacidad para crear un espacio de libertad para el otro, no a través de lo que se dice, sino a través de la imagen. Si yo pensara en un referente en cuanto a cómo mirar al otro, siempre tendría que pensar en Van Der Keuken. De alguna manera son resonancias, son obras que no tienen igual, no se pueden repetir. Pero, por supuesto, una vez que las has visto, no hay manera de no cuestionarse la propia mirada en relación con el otro.

¹ Se refiere al fragmento de un trabajo en proceso mostrado y comentado durante la conferencia que tuvo lugar en el marco del XXIV Congreso Visible Evidence, el 5 de agosto de 2017.