

LUCRECIA MARTEL

La flecha del tiempo



Esta charla formó parte de la programación del festival feminista argentino Nosotras Movemos el Mundo y tuvo lugar en el auditorio del Centro Cultural Kirchner (CCK) de la ciudad de Buenos Aires el 7 de marzo de 2020, en el marco del Día de la Visibilidad Lésbica. El festival fue organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación en colaboración con otros cinco ministerios.

Este texto fue publicado originalmente en *Un destino común* (Caja Negra, 2025), un volumen que compila intervenciones públicas de la directora argentina Lucrecia Martel. La edición estuvo al cuidado de Malena Rey y Pablo Marín. Agradecemos a los directores de Caja Negra Editora, Ezequiel Fanego y Diego Esteras, por autorizar la reproducción de este texto.

Muchas gracias por invitarme a este lugar. Y felicidades a todas las que hoy están festejando algo. A las que festejamos algo.

Estuve tratando de pensar qué decirles, para cambiar un poco el eje de las charlas que he venido dando, aunque los temas que toco habitualmente me siguen pareciendo los más pertinentes para compartir. No quiero que mi mamá me vea diciendo siempre lo mismo, ya me da un poco de vergüenza. Aclaro también que nada me gusta más que la invención del lenguaje inclusivo, pero tengo 53 años y no lo sé usar. Sepan comprender.

Rápidamente, como para poner en contexto los supuestos básicos con los que trabajo en el cine, les quiero resumir y explicar un concepto fundamental para mí que les puede resultar útil. ¿En este auditorio hay gente que estudia cine o que va a estudiar cine? ¿Hay gente que dejó el cine porque le pareció frívolo? [*Distintas personas del público levantan la mano.*] Bueno, habrán notado que en nuestro mundo del cine utilizamos mucho un esquema que tal vez esté presente en sus cuadernos de trabajo o en sus libros sobre narrativa cinematográfica. [*Dibuja en la pizarra.*]



Se usa mucho esta línea para representar el tiempo sobre el que se monta la película. Esta línea es muy útil, le ha servido a la humanidad desde tiempos remotos, aunque apareció así visualizada en la primera parte del siglo XX. La flecha, lo que indica, es una representación del tiempo. El comienzo de la flecha es el presente donde inicia la película, o donde está parado el espectador. Y ese tiempo tiene al futuro adelante y al pasado detrás. Esta flecha se parece mucho a otras flechas, como la que repre-

senta la mirada en el cine. Y es también la flecha que se usa para separar el símbolo y el concepto, para indicar la relación de sentido entre una palabra y una cosa, un objeto. Para cualquier tipo de relación usamos la misma flecha. [*Dibuja otras dos flechas en la pizarra.*]

Línea de tiempo en la narrativa:



Línea de ubicación espacial de la mirada:



Línea de asignación de sentido/referente:



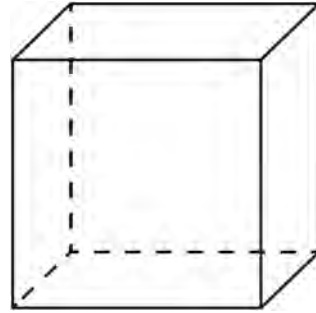
Organizamos todo lo que percibimos en base a esta idea de que el futuro está adelante. Vamos otorgándole al pasado un espacio detrás nuestro, y también cierta valoración, porque la persona joven tiene una gran línea de futuro por delante, y la persona con más edad tiene sobre sus espaldas la línea mayor.

En el mundo aymara —y parece que en la cultura tailandesa también— hay varias formas de espacializar el tiempo. Para ellos el futuro está detrás, porque uno camina sin ver hacia dónde va, mientras que el pasado siempre está ante nuestros ojos. Todo lo que ya hemos visto y vivido aparece delante nuestro mientras avanzamos a ciegas hacia el futuro. Comparemos entonces las repercusiones que tienen estas concepciones en ciertos valores que establece una sociedad. En una sociedad para la que el futuro se extiende hacia adelante, la juventud es un valor extraordinario y se desprecia bastante a los ancianos. En cambio, en la cultura aymara, el valor de la experiencia de quien tiene ante sí un largo pasado es muy importante.

Otra cosa: esta distinción, que está tan naturalizada y que es crucial, que define incluso nuestra ética, nuestro comportamiento político, es sumamente arbitraria, porque nada indica que el tiempo tenga una sola dirección ni una sola disposición con respecto al individuo. Hay gente que dice: “Sí, el tiempo tiene dirección por la segunda ley de la termodinámica, porque hay cosas que suceden que no son reversibles”. También hay otros que dicen que el universo está en expansión y que eso implica una línea de extensión del espacio/tiempo. Propongo que sospechemos un poco de esta idea de que el tiempo va hacia algún lugar. Esta flecha resulta ser una arbitrariedad que hemos naturalizado alegremente. Y además, nosotros en español tenemos la palabra “sentido”, que significa por un lado la ligazón entre el referente y lo que lo representa, pero también significa dirección, así que esta flecha no sólo dispone hacia dónde va el tiempo, sino que hay también una dirección inexorable que organiza los acontecimientos. Vemos mucho este esquema en las películas: una escena es la causa de la siguiente, y los eventos que sucedan se van a ir organizando bajo esa lógica. La idea de causa-consecuencia resulta bastante difícil de pensar si no hay una dirección inexorable del tiempo, ¿no?

Por suerte hay eventos que no se organizan en una línea sino que están dispersos, por ejemplo, en la memoria. Si quiero recordar cómo fue el festejo de cumpleaños de mi abuela en 1982, mi memoria no retrocede de manera ordenada ni cronológica hasta llegar a ese año. Los eventos, filtrados y organizados emocionalmente de manera muy graciosa, están allí sin ningún orden. Imaginemos que el tiempo es como la memoria y que las cosas vividas están suspendidas como micropartículas. ¿Cómo uni-

ría un acontecimiento con el otro? [*dibuja un cubo en la pizarra.*]



Este cubo permite imaginar otra forma de organizar un relato sin seguir ninguna línea en particular. Gracias a este cubo, puedo saltar alegremente de un relato a otro o de un tiempo a otro. Esta forma de pensar el tiempo es otro esquema posible que para mí tiene una única ventaja: no genera la fantasía del orden de la causa-consecuencia.

Es muy difícil que en las formas narrativas que manejamos (literarias, cinematográficas) nos podamos sustraer de experimentar que una cosa viene después de otra. En una película uno ve pasar escenas, luces, sonidos, y la línea recta parece imposible de romper. En la literatura, que puede manejar el tiempo con más libertad porque necesita menos recursos y menos dinero, no obstante la lectura nos obliga al paso continuo de las hojas. Esta linealidad impregna toda nuestra cultura, y *a priori* no me parece ni mal ni bien. Pero sí me parece importante recordar que es un invento, y que ese invento, cuando se olvida que es un invento, se naturaliza y empieza a ser una especie de condena que pesa sobre nuestra percepción del mundo. Entonces, amigos del cine, la primera cosa que considero necesaria para acercarse al cine no es tener una cámara, sino ponerse a observar el mundo y a ver qué pensamos de las cosas que hemos aprendido.

MEMORIA, MIRADA Y ESCUCHA

El funcionamiento de la memoria como una forma de ordenar lo que recordamos se parece mucho al montaje en el cine. Lo que recordamos ya tiene un filtro bastante extraño, que es el motivo por el cual recordamos algunas cosas y otras no. A veces recordamos cuestiones aparentemente irrelevantes. Yo tengo varios hermanos, y sucede muchas veces que hablamos de un evento de la infancia y es muy fascinante ver qué se acuerda uno y qué se acuerda otro. Esa homogeneidad del hecho o del evento pasado se desarma por completo cuando uno habla con distintas personas que estuvieron involucradas, porque emocionalmente cada quien recuerda algo por motivos diversos, que se hablarán luego en terapia. Además el pasado, cuando recordamos, está en tiempo presente: todo lo que sucede en el cuerpo impone un presente absoluto. Y ese pasado que se evoca en el recuerdo está presente cuando queremos. Cualquier cosa deseada o esperada en el futuro también está presente en ese cuerpo. Observando cómo se comporta emotivamente el tiempo en nuestro cuerpo es un poco más fácil sustraerse de los esquemas lineales, que son una herramienta extraordinaria, pero que no son el *non plus ultra* para la narrativa ni para pensar el mundo.

Para mí es obvio que la flecha del tiempo tiene una relación importante con lo visual y se manifiesta en muchas cosas de nuestra percepción. Tenemos una cultura visual no tanto por el lugar que le damos a la imagen, sino porque pensamos el tiempo de una manera muy visual. La mirada genera un punto clarísimo desde el cual se percibe todo. Es un lugar de muchísimo poder. Si se abandonara la mirada como lugar central, tendríamos otro tipo de poder. El anima-

lito que somos concibe la mirada como un poder que se proyecta sobre el mundo y no al mundo viniendo sobre nosotros, que sería el lugar en el que nos pone la escucha.

Me importa mucho el sonido en las películas, porque el sonido obliga a pensar ese lugar en el mundo de una manera muy útil y menos hegemónica que la mirada. El sonido pone a quien percibe en una situación un poco menos poderosa. La cultura de dominación de la mirada me parece que ha generado muchas torpezas narrativas. En cambio, en el lugar de la escucha, el mundo viene hacia nosotros. En ambos casos sucede lo mismo: la luz alcanza nuestros ojos, el sonido llega a nuestros oídos. La física de la percepción es la misma, pero culturalmente la mirada se ha proyectado sobre el mundo como si fuese un faro y nos coloca en una situación de poder peligrosa.

Doy un ejemplo muy claro: cuando uno camina en la oscuridad, se mueve despacio, va tanteando. La ausencia de la mirada al caminar precisa de un mayor contacto con todo: con el otro, con lo que uno toca. Caminar en la oscuridad genera un radio de percepción más chiquito y nos obliga a la lentitud. La mirada, en cambio, nos da la sensación de abarcarlo todo y genera mucha más velocidad. Eso se ve también en el uso de las imágenes en cine: si pongo un *frame* en un video, en ese cuadro va a haber una gran cantidad de información. Pero si sólo puedo percibir eso por medio del sonido, voy a necesitar más duración para esa construcción sonora. El sonido obliga al tiempo. Es muy difícil que un sonido solo, si lo aislamos, genere un ambiente, una relación directa con el referente. En cambio, un cuadro sí genera información, la brinda de manera rápida. Y creo que la velocidad y el poder de la imagen nos han vuelto un

poco torpes y esquemáticos. Sin decir que esto sea malo en sí, se ha vuelto tan hegemónico que podríamos intentar otras cosas a ver qué pasa. Probar de ponernos como narradores en un lugar un poco más dudoso, más ambiguo, más indefinido. La construcción a partir del sonido no nos salva de nada, porque imbecil se puede ser igual, pero nos da la oportunidad de correrros de esos esquemas tan aceptados.

Si alguien tiene alguna pregunta o comentario, los escucho. [*Una persona del público levanta la mano.*]

Tengo una consulta sobre la construcción sonora en las películas. ¿Es una construcción previa a la idea, al guion, incluso al montaje? ¿En qué momento se decide sobre ella?

¿Cómo aparece una idea en el humano? Es muy azaroso. Hay múltiples factores que pueden entrar en juego para que surja una ocurrencia. En cambio, para que aparezca una idea hace falta muchísimo trabajo. Esto lo quiero aclarar porque confundimos mucho ocurrencia con idea. Ocurrencia es encontrar una semilla y guardarla en un frasco para usarla en otro momento. Pero si a esa semilla la ponés en un papel secante o en la tierra y la vas regando, va a crecer en complejidad y misterio. Una idea requiere trabajo, y he visto mucho cine basado en ocurrencias que se agotan muy rápido. ¿Cómo se detectan las películas de ocurrencia? Se las detecta porque uno las olvida ni bien terminaron y no desea volver a verlas. Es muy distinto cómo cada uno de nosotros percibe la ocurrencia y la idea, por supuesto. Hay cosas que para mí son ocurrencias y que a otros les pueden hacer estallar el cerebro en mil partes. Creo que la idea requiere de un trabajo y un esfuerzo que no siempre son del orden de la ra-

zón, sino del orden de la permanencia. Hay que insistir en esa ocurrencia hasta que empiece a mostrar sus raíces y se transforme en otra cosa.

Cuando uno tiene una idea y desea desarrollarla en una película, a mí me sirve, para sacudir mi propia estupidez, para sustraerme de la tontera, seguir el camino del sonido. Ese camino me ayuda bastante, no me salva por completo, pero me ayuda bastante. (Recuerden que tengo encima cinco años de educación en un colegio parroquial de Salta, y siete en otra institución dependiente de la curia. O sea que tuve una gran cantidad de tiempo invertido en *dejar de ver*. La educación que te relaciona bien con el mundo no es la que yo recibí.)

Me resulta más fácil observar cosas si trato de pensar las escenas como espacios sonoros donde todo sucede, que si simplemente las imaginara desde una cámara. Esto lo digo respecto del sonido que luego se escuchará en la película, pero hay algo previo al sonido, que es ese esquema sobre la organización del tiempo. Trato de pensar en los acontecimientos no ordenados en esa línea, sino flotando en un volumen. Entonces de manera muy arbitraria voy a elegir cuál precede a cuál, y cuál continúa en esa sucesión temporal que va a ser la película.

Habrán observado que hay películas en las que uno dice: "Ahh, ahora va a pasar tal cosa". ¿Eso qué es? ¿Por qué sucede esa anticipación? Porque quien concibió ese relato audiovisual se ha sometido demasiado a ciertas normas que organizan mucho nuestra cultura, y entonces la comedia romántica es como el *summum* de las obviedades. Ya viendo el afiche sabés lo que va a pasar. Y hay disfrute en ir a ver lo que ya sabés que va a pasar, pero también hay una ausencia de percepción del mundo. Simplemente son películas que afirman una idea hegemónica, una concepción visual

del tiempo. Para evitar eso es que me sirve el sonido. Percibir el mundo es algo muy difícil, que está muy obturado por la educación que tenemos y por el amor que sentimos por nuestros privilegios. Despojarse de todo eso es casi imposible. Implica un esfuerzo muy grande *ver* lo que nos rodea. Si realmente tuviésemos esa conexión con el sufrimiento y la felicidad de los otros, sería muy difícil sostener el 1% de los privilegios que tenemos.

Una breve digresión: ¿cuál es la gran diferencia actual entre la escuela pública y la escuela privada? Desde hace muchas décadas, la escuela pública viene sufriendo un saqueo tremendo. Ha habido un deterioro importante de lo que se imparte en la escuela pública argentina. Pero cuando una familia decide frente a dos posibilidades —entre la escuela pública y la escuela privada, que es cara y que le va a generar mucho sacrificio—, ¿qué es lo que se privilegia eligiendo la privada? Una futura red de contactos. No se privilegia qué va a aprender el chico, sino a quién va a conocer. Uno sabe que a ese hijito lo va a sumergir en una red que le va a permitir resolver muchas cosas en la vida. Ese colegio al que asistí, que fue bastante inútil para mí en cuanto a la formación, me permite, en dos o tres llamados, conseguir un abogado, un juez, un escribano o un funcionario público, pero muy pocos profesores de yoga. La educación es la construcción de esa red, que me va a permitir *no ver*. En algún punto, es buscar cómplices para no ver nada. Estoy exagerando, pero no tanto. La educación genera una complicidad de clase que me permite soportar no ver el mundo. Sustraerse de eso requiere mucho esfuerzo, y diría que es una de las aventuras de la existencia. Creo que es también una obligación que tenemos quienes pudimos elegir de qué trabajar:

debemos sustraernos lo máximo que podamos de esa confortable percepción del mundo. Para mí ir por el camino del sonido no pasa por poner en una película cincuenta *tracks* de helicópteros para que parezcan moscas. Es encontrar, desde un lugar un poco más humilde de percepción, una pequeña posibilidad de escapar de esa lógica y de esa red de complicidad.

Estoy hablando de dos instancias distintas del sonido. Por un lado, como lo que me permite sacudir mi comodidad. Y por otro, según cómo haga funcionar el sonido en la película, como recurso que me va a permitir escapar de algunos clichés narrativos. Si tengo clara la construcción del sonido desde el comienzo del proyecto, gastaré mucho menos tiempo en pensar las tomas. A mí me sirve, cuando voy al set, saber cómo va a ser la escena sonoramente. Sé cómo va a sonar, y entonces no necesito tantos planos para transmitirle algo al espectador. Ahorro en tiempos de puesta de cámara, pero demoro muchísimo en hacer cada plano... Ojo, no sé si es algo bueno para confesar cuando uno está buscando trabajo. Además, a veces descuerdo y me doy cuenta en el montaje de que me falta algo. Pero siempre que algo falta, la solución te obliga a inventar otra cosa que no tenías pensada. ¿Te respondí la pregunta?

LA POBREZA NO ES UNA AVENTURA

Les quería hablar ahora del gran problema del *sexy* y encantador estudiante de cine, que es la pobreza. La pobreza para el estudiante de cine es una aventura. El territorio donde existe la pobreza genera distintas fantasías. La pobreza en el cine, que es básicamente blanco y de clase media, es una aventura que además está llena de acción: los personajes corren por los pasillos de la villa, saltan,

hay muchas persecuciones. El barrio cerrado en el cine no resultó ser una aventura, pero la villa sí. El barrio cerrado o el *country* nos aburre porque se parece más a nosotros, y lo otro por lo menos es distinto: hay otras pautas morales, la sexualidad sucede de una manera desorganizada.

Cuando uno asiste a una fiesta popular —que no es donde están precisamente los sectores más beneficiados—, hay algo que de inmediato se percibe como un cachetazo, y es que eso no podría hacerse con muchísima plata. Ni con muchísima plata lograríamos la efectividad que tiene la fiesta popular. Esto no es demagogia: quien haya estado en una fiesta popular importante sabe que aumentando el presupuesto no mejora el resultado. Y ojo que los sectores populares también son conservadores, no va por ahí lo que digo. Sí quiero hacer una crítica a cierto tipo de estudiante de cine, *sexy* y muy atento siempre a cómo es visto, que parece caminar por la alfombra roja aunque esté en su propia casa. ¡Siempre está siendo observado por los *paparazzi*!

Me meto con esto de la pobreza porque creo que es un tema que genuinamente le interesa a mucha gente que nunca la ha experimentado. Estoy trabajando en un documental y me he visto obligada a pensar en otras cosas al respecto. Me involucré con una historia en una comunidad indígena, un lugar en el que la pobreza se expresa. También la vemos en las periferias urbanas, claro, pero las comunidades indígenas están sobradas de todas las humillaciones a las que un país puede someter a sus ciudadanos. Observando eso, y tratando de pensar en escenas para el documental, me di cuenta de que la palabra “pobreza” nos hace pensar inmediatamente en la economía y no tanto en el acceso a bienes intangibles como la cultura. Cuan-

do se escribe sobre la cultura no se dice esa palabra. Y el peligro que tiene el lenguaje es que disimula. Cuando uno tiene que imaginar tomas, sonidos, y preguntarse dónde poner la cámara, estas omisiones no nos dejan ver ciertas cosas.

La palabra “pobreza” nos atonta bastante a la hora de observar lo que sucede en el territorio nacional y que es que el tiempo funciona de maneras diferentes. Si tengo, por ejemplo, que dividir los planos con los cuales voy a filmar un desayuno en una casa de la ciudad de Buenos Aires, cómo se organizan los alimentos puestos a disposición de esa familia, cómo se sientan en la mesa, voy a encontrarme con una duración estipulada que hemos visto mil veces representada en las películas. Supongamos que alguien tiene muchísimo tiempo y se dedica a analizar todas las escenas de desayuno del cine: va a notar que hay una coincidencia enorme en el tiempo que dura una escena de desayuno incluso en películas de distintos géneros. Porque el acceso al agua caliente, los electrodomésticos y la disposición de los alimentos es algo que está bien a mano. Entonces los planos se concentran todos en un área que es la cocina. Y esa uniformidad es una forma de no ver lo extraordinario.

Tomen las películas comerciales más exitosas del cine argentino y díganme qué conflicto social tiene este país más que el de varón/mujer. Primero: en su mayoría, esas películas están filmadas en espacios muy homogéneos, social y estéticamente. Porque es muy fácil alquilar una casa en un barrio privado y filmar ahí. El auto del protagonista no pasa por ningún lugar de conflicto social. Es muy raro encontrar una comedia exitosa en la que aparezca un conflicto social que no pase por la oposición varón/mujer. Segundo: a ese conflicto todavía le falta el de rico/pobre.

Por mi edad, me toca asesorar a veces proyectos de directores jóvenes, y veo que hay una preocupación muy grande por las cuestiones de género dentro de una clase muy homogénea y a la vez una ceguera enorme respecto de la pobreza. El cine nos ha acostumbrado a evitar la percepción de lo complicado que es el territorio y de lo heterogéneo que es el espacio/tiempo. Si tengo que filmar a una persona que desayuna en una situación de pobreza, les aseguro que el tiempo y el espacio que necesito para poner la cámara y organizar ese hecho es completamente distinto. Esto es muy importante, porque si uno no lo analiza bien, lo perdemos de vista. En la construcción narrativa de este cine está ausente la mirada sobre la complejidad del mundo. Estamos entrenados para evitar la carencia. En la industria del cine, la idea de que abrí la heladera y sacás de ahí la comida subyace a cualquier historia. Para el cine todos tienen un lugar donde ir a dormir, o por lo menos un 87% de las personas (es un porcentaje falso). Damos por hecho cosas que son verdades para una parte ínfima de la población del mundo. Podrán decirme que también es ínfima la población que accede al cine. Es cierto. Pero el cine es una herramienta extraordinaria para sacudir la estupidez, y está siendo utilizado para evitar simplemente cualquier rajadura de la realidad. Ese cine trata de estar siempre en esa escuela donde todos más o menos somos iguales, tenemos los mismos problemas y los mismos privilegios. Entonces, lo que quiero decir es que al aproximarse a los lugares de este país donde la carencia es lo que abunda, hay que tener cuidado, porque el espacio/tiempo no es el mismo. La percepción distanciada que leemos en los diarios y escuchamos en los discursos políticos nos hace creer que podemos manejarnos con las mis-



Lucrecia Martel, 2025. Fotografías de Coni Rosman. Cortesía de la editorial Caja Negra.

mas categorías, y eso es completamente falso. Espera el que puede esperar.

Para el documental estoy estudiando una serie de leyes y hay conceptos como la paz social o la seguridad social que no hacen más que enmascarar lo que está tremendamente fragmentado. En algunos barrios, recorrer veinticuatro kilómetros es un traslado que lleva veinte minutos. En otros territorios, lleva treinta horas. En algunos lugares bañarse con agua caliente lleva cuatro horas, y en otros lugares, como en mi casa, veinte segundos, que es lo que tardo de mi cama a la ducha. Entonces el cine no puede estar ciego a que el espacio/tiempo está fragmentado. No podemos dejar que el lenguaje sonoro o visual de los diálogos enmascare esa situación. Y no es suficiente el argumento, de qué se tratan las películas, sino cómo las hacemos. Esto que digo es del orden de la forma, no del argumento. El argumento es al cine como la espuma es al océano: una cosa que está en la superficie y que el viento se lleva. En cambio, cómo está construida una película es la vasta densidad del océano.

Bueno, con esta metáfora de vacaciones cierro la charla y abro las preguntas. Los escucho.



Quiero preguntarte qué pensás sobre el hecho de que ahora tengamos muchas más herramientas y medios para filmar; incluso hay una gran democratización de la tecnología, y sin embargo eso no es proporcional a la calidad de la producción audiovisual. Tenemos muchos medios muy sofisticados pero no se está gestando un cine comprometido con la realidad...

Esto que me preguntás es muy interesante. Hemos fetichizado tanto lo que filmamos... Si hay una época que queda poco retratada en la historia de la humanidad, es ésta. Hay personas que no tienen acceso a una memoria donde guardar, por ejemplo, las fotos digitales.

Estoy trabajando en los cerros, al norte de Tucumán, y me llama la atención lo que pasa con las imágenes. Antes la gente, aunque poco, imprimía las fotografías. Durante los años ochenta y parte de los noventa se guardaban muchas fotos. Hay mucha memoria fotográfica de esa época. Después, lo que consigo rescatar de imágenes es de hace un mes o de hace un año, porque las personas las tienen en el teléfono. La idea de

que ahora estamos hiperretratados es falsa y agranda la brecha entre quienes tienen acceso a más o menos dinero. Uno tiene la sensación de que registró muchas cosas, pero perdió el chip, o se le arruinó el teléfono porque se le cayó en una zanja.

Es raro cómo funciona esta tecnología en cuanto a la democratización. En las comunidades del Chaco, por ejemplo, el salto fue de la televisión al teléfono inteligente por razones de supervivencia. Y en el medio faltó toda la era de la computadora. Pasaron de la televisión al teléfono sin escalas. Ese paulatino desarrollo tecnológico al que nosotros asistimos —en mi caso, desde la máquina de escribir— no fue para nada así en esas comunidades. Los saltos son más altos. Entonces la sensación de que la foto digital está generando otros modos de registro es relativa. Es una fantasía. Y la otra fantasía que es muy fuerte pasa por cómo las redes generan una versión muy específica de lo fotografiable que a veces no entiendo. Me parece que la tecnología genera sin dudas algo diferente. Está la belleza del mundo, y por otro lado la falsa idea de que estamos registrando más cosas. Es terrible lo que se está perdiendo en los sectores que no tienen acceso a las tecnologías digitales. Estamos teniendo una falsa idea de memoria.

Hace poco vi la película El silencio es un cuerpo que cae (2017), de Agustina Comedi, que habla de la identidad oculta de su padre. No quiero contar mucho de qué se trata la película, pero me interesa preguntarte cómo el cine se hace cargo de representar a otras identidades que no sean sólo opuestas como varones/mujeres o ricos/pobres.


La única forma de que el cine amplíe su universo de intereses no es generando

obligaciones ni agendas argumentales, porque eso después es un desastre. Ahora, por ejemplo, estoy viendo una cantidad de heroínas al pedo en el cine que hacen que toda la concepción de la película sea un desastre fenomenológico. Creen que simplemente por haber puesto a una mujer de protagonista ya entraron en la zona de iluminación de nuestros tiempos. Y de la misma manera, el hecho de que cualquier mujer diga que es feminista no le acredita inmediatamente ninguna inteligencia particular. Tenemos que resistir eso. Es muy feo decirlo, pero tenemos que ser fuertes porque un movimiento tan transformador como el feminismo corre el peligro, un poco por la resistencia exterior, de la exaltación tonta que adscribe sin pensar. La sororidad es una cosa genial, de acuerdo, pero tenemos que seguir manteniéndonos muy críticas respecto del propio movimiento de nosotras, las mujeres.

Y agrego una cosa sobre la identidad. Por la emergencia de la situación de las comunidades indígenas y de todas las autopercepciones que están en la mesa de las discusiones nuestras, no soy partidaria de nada que defienda la identidad. Para mí la identidad es una cárcel. Y por eso hice *Zama* (2017), y es el tema de *Zama*. Creo que hay una idea extendida de que la identidad nos salva de algo y no creo en eso. Lo que llamamos “identidad” es una cosa muy barata a veces... La búsqueda de la identidad nacional me parece una estupidez y no me interesa en lo más mínimo, como tampoco lo de las Malvinas. La identidad no es una idea de las que ayuda a la humanidad a encontrarse consigo misma. Lo mutante, lo ambiguo y lo indefinido sí. Creo que tenemos que luchar para que la autopercepción no necesite de grandes inversiones, porque si no sigue siendo sólo un derecho de la clase media que accede a poder transformar-

se. Deseo para el futuro la inutilidad absoluta de la identidad. Sé que hay discusiones, y muchas las entiendo, y entiendo también la coyuntura, pero no voy a decir ninguna de las cosas que circulan en defensa de la identidad, porque me parecen precarias. Es mi opinión. No creo que vayamos hacia adelante por ese camino.

Cuando era chica, en los años setenta, lo mejor del carnaval era el momento en que aparecían los Caballeros de la Noche. Así obligaban a llamarse a todas las travestis. Las obligaban a ponerse ese nombre para que fuera más tolerable el estremecimiento que producía ese momento. Les vi usar vestidos que no se vendían en ningún lugar de Salta, que superaban en fantasía a las películas de Disney. Había ahí algo de creación, de invención, que era extraordinario y fascinante. Hasta para el más facho era un momento fascinante. Creo que la enseñanza que da el mundo trans es la invención. La invención con casi nada. Y eso no me parece una identidad: eso es la fiesta de inventarse. Lo mismo pienso de las comunidades indígenas. Hay que inventarse, no me importa el ADN, no me importa nada. Pero sí la invención: alguien que decide pararse en el mundo e inventarse. Eso no necesita de identidad. Ya sé que lo puedo decir y hacer porque tengo privilegios, pero tampoco voy a sumarme a una cosa demagógica porque sea lo que corresponde en el momento. No sirve hacer una agenda de temas. Es peligroso eso. Lo que sí podemos hacer para que aparezcan estos temas en el cine es ampliar a los actores y a los sujetos de la producción narrativa. La clase media blanca tiene el discurso bastante agotado. Lo único que se puede ampliar es a los sujetos narrativos. Y poner ahí la fuerza.

Muchas gracias. 





Fotograma de la película *Zama*, 2017.