

LADSO REVISTA ANUAL DE LA MAESTRÍA EN TEORÍA PSICOANALÍTICA LACANIANA LAIJU

PRIMER NÚMERO

Lo femenino

ENTREVISTA A LUCRECIA MARTEL*

A mediados del 2015, trabajando el tema de este primer número, el Comité Editorial junto con maestrandos de MaTPsIL, pensamos en entrevistar a Lucrecia Martel. Todos admirábamos sus películas y nos parecían idóneas para este tema. Sin demasiadas vueltas, nos dijo que sí desde el primer contacto. Como contábamos con el tiempo suficiente para trabajar el dossier, decidimos volver a ver sus películas (La Ciénaga, La Niña Santa, La mujer sin cabeza), descubrir otras producciones (Rey muerto, Nueva Argirópolis, Muta) y trazar las preguntas. Tres integrantes del equipo, María Agustina Brandi, Georgina Vorano y David González, viajábamos a Buenos Aires para las 24^o Jornadas Nacionales de Carteles de la Escuela de la Orientación Lacaniana, por lo que nos pareció una buena oportunidad para concretar el encuentro.

La esperamos a la entrada del edificio donde reside. Sabíamos que estaba muy ocupada con la edición de Zama, era realmente un privilegio que hubiera accedido. La tarde era sorprendentemente fría y ya comenzaba a oscurecer, así que las copitas de caña con las que nos invitó fueron más que bienvenidas, después de colgar en una pared la bicicleta en la que acababa de llegar. Ahí estábamos en un cuarto piso de un edificio antiguo, con el barrio de Palermo entrando por las grandes ventanas, iluminados por unas luces móviles de colores que Lucrecia encendió inaugurando así la noche del viernes... con una música que venía desde algún lugar del departamento. Ese fue el clima de esta entrevista...

LA PERSECUCIÓN DE LO QUE NO SE PUEDE AGARRAR

LAPSO: *Desde el psicoanálisis entendemos la feminidad como una especie de misterio, “La mujer no existe” dice Lacan. Nos interesaban tus películas porque justamente bordean algo del orden de lo indescifrable de la feminidad, algo que no es del todo comunicable en palabras. Incluso, eso inapresable que circula, a veces se vuelve amenazante, intrigante, inconcluso.*

Lucrecia Martel: Es posible... me parece que las categorías que intentan justamente transgredir su estatus de “categoría” hacen que el pensamiento pueda desparramarse hacia otras zonas. Pero es muy difícil estar en la zona de la ambigüedad sin incomodarse, siempre se trata de detener, quitarle el movimiento, delimitar y comprender las cosas como si fueran objetos materiales, ¿no? Es como una pasión positivista que nos queda. Y aún los objetos materiales se resisten. Quizá lo que sucede con categorías como lo femenino tenga que ver sencillamente con la inadecuación de las otras maneras con las cuales se trató de definir algo en torno a la mujer, a los roles de la mujer, del hombre... a los roles en general que cumplen las personas, ¿no?

Por mi parte, sin saber nada de psicoanálisis pero sí con un interés muy grande en vulnerar mi propia percepción para tratar de –no asir porque justamente el problema de esto es que es la

* Guionista, productora y directora de cine argentina. Dirigió cortometrajes y largometrajes tales como La Ciénaga (2001), que obtuvo reconocimientos como el NHK del Festival de Cine de Sundance, el Grand Prix del Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, el premio a la Mejor Película y a Mejor Dirección en el Festival de Cine de La Habana, formó parte de las selecciones oficiales de los festivales de Berlín y de Cannes; La Niña Santa (2004) y La mujer sin cabeza (2008), ambas en la Selección Oficial del Festival de Cannes. Ha participado como integrante del jurado de importantes certámenes alrededor del mundo, incluyendo el Festival de Cine de Berlín (2002) y el Festival de Cine de Cannes (2006).

Ha participado como jurado en el Festival de Cine de Berlín (2002) y en el Festival de Cine de Cannes, entre otros.

permanente persecución de algo que nunca se termina de agarrar–, pero por mi parte, decía, al menos hice una autoeducación muy orientada hacia sospechar de la percepción normalizada, sospechar de la realidad como una cosa objetiva y externa a la cual el sujeto está sometido sólo a conocerla. Por el contrario, pensar que el cine, la literatura y todas las prácticas que son de búsqueda, con una intención personal de comunicación –que no quiero decir “arte” porque es una palabra que más nos puede traer problemas que otra cosa– pero esas actividades donde hay esa intención de comunicar tan fuerte, esa voluntad de comunicarse, en definitiva lo que intentan es vulnerar esa dureza y esa incuestionabilidad de la realidad y del orden establecido.

Entonces, ese ha sido para mí el gran descubrimiento del cine: una herramienta que permite no decir cosas, pero sí permite intentar volver a vivir esas experiencias de chispazos donde decís: “¡Ah! ¡las cosas son un poco distintas a como las entendía!” o... quizás “¿éste personaje qué relación tiene con el otro?”. Que te proponga una realidad dudosa, porque todos tenemos experiencias donde vemos una fisura en la realidad y vos decís “¡Ay! este departamento, a tantos metros de altura y yo semanas sin pisar la tierra”. ¿A qué realidad –o irrealidad– estoy sometiendo mi día a día, no? Y hay momentos de chispazos, pienso que todos estos discursos expresivos o con voluntad expresiva, lo que intentan es repetir esas grietas para poder compartir con los otros esa sospecha en torno a la realidad.

Y en definitiva todo el cine, la literatura son intentos condenados al fracaso, pero donde quizá en algún instante –que son diversos, porque uno piensa que los instantes pueden estar en alguna parte de la película y los espectadores ven otros, o no ven ninguno, o uno no ve ninguno– pero en esta intención tan expuesta al fracaso y con un porcentaje altísimo de que eso ocurra, lo que uno intenta es repetir esa experiencia de lo que yo llamo la grieta o la falla, en donde uno dice “las cosas podrían ser de otra manera”.

L: *Tus películas están construidas alrededor de esas grietas que no se pueden nombrar, transmiten esas fallas.*

LM: Ni tampoco yo estoy en condiciones de nombrarlas... yo tengo unos artilugios para intentar eso...

L: *¿Nos podés decir algunos?*

LM: ¡Sí! Mantenerse siempre en la zona de la ambigüedad. Por ejemplo, una cosa que les recomiendo a todos los estudiantes de cine es no hacer un perfil psicológico de los personajes. Porque en esa visión tan omnipotente del personaje te ponés por encima del personaje como si ya pudieras analizarlo, a toda su vida, a su comportamiento. Yo lo que prefiero siempre es no entender a los personajes, no saber hasta dónde llegarían, ni qué es lo que sienten, y reservarme una zona que comparto con los actores donde no sé realmente que hay detrás.

Una idea que a mí me sirvió mucho es la de monstruosidad. El perfil psicológico sería opuesto a la monstruosidad, entendida como se entendía clásicamente: el monstruo era alguien que traía un designio divino que debía ser descifrado.

Entonces “monere”, en latín significa “advertir”: el monstruo es alguien que viene con una advertencia de la divinidad. Si nació un pelirrojo, nacieron unos siameses, bueno, algo estaba por pasar. Entonces la idea de la especie humana como una especie monstruosa donde no hay un individuo que pueda concretar una forma, un ideal humano sino que todos somos poseedores de una señal, un designio divino, misterioso, que apenas se podrá descifrar, me sirve mucho más para pensar un personaje que el perfil psicológico de “el padre la abandonó y... etcétera”

Esta idea de lo monstruoso es una idea que hace que para los personajes no sea relevante su sexualidad porque todo puede desviarse por fuera de la norma. Esa es la potencia del monstruo, su naturaleza es desviarse de la norma. Y eso como definición de individuo me resulta mejor que

“normal”. Ver la realidad como algo patológico o no patológico, no lleva a ningún lado. Sin duda ustedes lo saben más que yo.

Entonces en el cine, estos son los artilugios de construcción. Y después una cosa muy práctica, muy simple, y que sirve muchísimo: por ejemplo, en los diálogos. El sonido es una de las materias más extraordinarias que tiene el cine porque es la que le da una cualidad táctil. Vos podés estar en la sala, podés cerrar los ojos y no ves nada, pero el sonido es una cosa que atraviesa, es como estar en una discoteca, te pasa el cuerpo. Cerrás los ojos, escuchás el cuchillazo, la tormenta, lo que sea... a eso no podés resistir. Y aunque fueras sordo, no podés resistir la vibración. Eso el cuerpo lo percibe. Entonces esa materia del sonido en el cine es la voz y es toda la música y todos los sonidos. Si al sonido de la voz lo tratás solamente desde un aspecto que es un aspecto absolutamente extraordinario y de locura, que es el lenguaje, o sea el sonido que tiene referencia, que hace referencia a cosas y que construye sentido, eso es una manera de ver los diálogos. Pero si a los diálogos los interpretás como un sonido que tiene funciones: envolver, rechazar, cortar; entonces esos son artilugios que te permiten estar en la zona de la ambigüedad.

L: Olvidar el sentido...

LM: ¡Claro! Y empezar a usar las funciones de la materia sonido que es la voz. Y hay otras que es que en general el sonido, la potencia que tiene narrativa, es que no es referencial. Vos ponés una imagen: la pata de la silla y un poco ya te imaginás la silla, te mostraron la pata de la silla y metonímicamente armaste toda la cosa; en cambio un sonido que te parece de caballos puede ser una persona haciendo golpeando la mesa o una bomba que cae, puede ser que sea el celular de una persona en el colectivo.

L: El sonido permite mayor ambigüedad...

LM: ¡Exacto! La no referencialidad, o sea la debilidad que hay entre el sonido y la referencia. Por un lado, hay debilidad y por el otro hay una enorme potencia porque genera una ubicación en el espacio. Pero esa debilidad de nexos entre el sonido y su referente hace que usar mucho el sonido, la construcción del sonido en off, debilita la rotunda realidad de lo que estás contando, de la imagen.



L: Justamente recordábamos la escena en La Ciénaga en la que Tali (Mercedes Morán) habla con su marido sobre irse a Bolivia, en la que él está bañando al hijito y le dice a ella que no vaya a Bolivia, ella se va a una habitación contigua y se escucha de allí un sonido muy fuerte, como una explosión; cuando la cámara la toma es como que no pasó nada. Ella responde que se quemó el foco, ¡pero el foco funciona!

LM: Sí, el foco, sí... claro, el cine tiene todos esos recursos, también lo tienen otras narrativas. Pero la potencia de poder manipular el sonido, debilita el signo de la imagen, o lo amplifica, lo condensa, lo hace vacilar. Esos son recursos para estar en el terreno de la ambigüedad. Sucede que no se trata de encontrar eso en la historia o en algo concreto, en los hechos concretos que se ven en la película. Eso subyace a toda la construcción de la película. Por otro lado, una película es un proceso de pensamiento. La trama –esto ya lo creo como una verdad absoluta– la trama no es el objetivo de la película, sino que es lo que hemos inventado como especie para manejar el tiempo, para condensar el tiempo. Entonces, yo tengo mucha conciencia que cuando hago una película lo que le estoy proponiendo al espectador compartir durante dos horas es un proceso...

yo digo de pensamiento, pero sin sacar a las emociones de esa zona.

Por lo tanto, es un proceso que para ser construido necesita de unos artilugios que desde tiempos inmemoriales hemos inventado y que es la trama, el relato, una línea, el argumento. Pero yo considero –por eso es que los argumentos se repiten infinitamente y uno no se agota de ver películas o libros con los mismos argumentos– son solamente recursos para manejar el tiempo, para condensar, para elipsar, para poder construir esa cosa, ese proceso que te permite compartirlo con los otros. Entonces, todas estas cosas no están nunca en lo que es dicho, o en la historia, o en los hechos, están en la construcción de la película.

L: ¿Creés que tus películas permiten la fisura?

LM: Ojalá, sería mi deseo más grande. Si algún espectador lo ha vivido, siento que mi vida tiene sentido. Sin duda es un intento que hago, pero sé que es un intento muy frustrado. La posibilidad de que suceda depende de cuándo la viste, a qué hora, qué estabas haciendo, a qué edad. Para mí es un intento y estoy existencialmente convencida de que la inutilidad del intento es enorme pero que vale la pena. Hay muchas cosas que no son consideradas por la sociedad o por cierto poder hegemónico en la cultura como “arte”, también pueden generar eso. Hace poco estuve en un coloquio donde estaba Gianni Vattimo, en el que se hablaba de las tendencias del arte contemporáneo. Yo decía que primero veamos, si estamos en la zona del pensamiento débil, cómo estamos definiendo arte, cómo estamos estableciendo una medida de lo que es la belleza o el arte dentro de ese pensamiento. Creo que los efectos del arte, de todas estas actividades expresivas, hechas con voluntad de expresarse, tienen en el fondo el deseo de repetir la grieta, de darte las condiciones para repetirla. Por ejemplo, las obras de James Turrell en Colomé, Salta. Es desequilibrante. La percepción está vulnerada de una manera flagrante al punto de que uno se pregunta dónde está, dónde termina, cómo logró esto... Bueno, ese objetivo lo tenemos todos los que hacemos estas cosas. Ahora, un día de lluvia y una combinación de lluvia-luz, un auto que salpica y tuviste una sensación de estremecimiento que decís: “esto es otra cosa, el mundo es otra cosa, lo que importa es otra cosa.” Miles de pensamientos que duran segundos y que después no los podés volver a traer con esa contundencia, ¿quién es el autor de ese instante? Ahí no hay una voluntad, sólo están las circunstancias de uno frente a eso. Eso sucede aún en lo que no consideramos arte. Para quienes intentamos esto, creo que lo valioso es el intento, a veces sucede, otras no. Yo he estado afuera de la sala donde se estrenaban mis películas y puedo asegurar que no sucede en muchísimos casos, gente que salía enojada como si hubiese sido un insulto. Enojados con los críticos que hablaron bien de la película. Yo decía “bueno, el fracaso”. Lo que tiene de extraordinario es el intento. Un privilegio por lo cual yo les digo a mis talleristas que mientan que hacen cine es la cantidad de secretos que te cuenta la gente cuando sabe que hacés cine. La cantidad de gente que me cuenta cosas de su vida porque consideran que vale la pena hacerlas película. Ya nomás por eso vale la pena tener una tarjeta que diga que sos director de cine aunque nunca hayas hecho nada. Solamente por el privilegio de escuchar los sueños de los otros...

EL DESBORDE DE LAS CATEGORÍAS

L: Los personajes femeninos son todos muy singulares. Nos parecía que no hay estereotipos, pero ¿encontrarías alguna recurrencia en los personajes?

LM: A todos los personajes femeninos y masculinos me los imagino como una especie de niños homosexuales que no saben para dónde va a ir su deseo. Me parece que pensar así libera mucho más a los actores en muchas situaciones. Digo homosexuales pero más bien sería una posición de niños con un deseo que se va definiendo por segundo, ¿entendés? Hay como una vía, pero nada que los determine demasiado, como si estuviesen dispuestos a vulnerar eso. Que por otro lado

creo que es lo que pasa en general: las personas –no con sus acciones pero en sus fantasías– pueden tener ese desaforo de las convenciones, sin que eso les obligue a tomar posición.

Así lo voy encarrilando con los actores. Algunos, se los digo directamente y sirve. Pero es solamente para no marcar demasiado los textos. Si tenés a un personaje como sexualmente muy desajustado, los textos increíblemente tienen un camino distinto. En cambio, si las cosas se dicen desde el lugar de “la mujer” o “del hombre”, ¡sonaste! Ya ahí hay un acartonamiento terrible. Por ejemplo, hace muy poco con Alejandro Awada grabamos un cuento. Hicimos una colección de audiolibros para la Dirección Nacional de Industrias Culturales. Yo dirigí los audiolibros, Graciela Esperanza eligió textos junto conmigo de literatura y seleccionamos unos actores que con una propuesta de interpretación los leyeron. Y Awada tenía que leer un cuento de Filloy que es muy gauchesco: As de espada. La cosa del juego del truco en una pulpería era como muy fácil de hacer para el gaucho pampeano con la tonada, y yo le dije “pensá que es un gaucho gay”. Es una estupidez pero eso ya te pone en tal desequilibrio de ideas que te corre de una estabilidad y ya genera otras cosas. Lo que se necesita todo el tiempo es inventarte artilugios, los que sean –¡salvo torturar a la gente que es lo que hacen algunos directores, salvo esos!–; artilugios que te sirvan para desestabilizar, para que esos sonidos, la voz y esos parlamentos, estén un poco más liberados.

L: ¿Ubicarías a lo femenino dentro de ese desborde de categorías?

LM: A lo femenino me cuesta aplicarlo a la mujer. Zama, la película en la que estoy trabajando, es súper femenina por el protagonista que está atento a su deseo de una manera que uno fácilmente podría identificar en la zona de lo femenino. Por muchas cosas, no es una palabra que me resulte tan fácil de verla y asociarla con las mujeres. Algo debe tener la palabra misma. ¿Ustedes tienen alguna definición de lo femenino? Yo no he sido gran lectora de teoría queer, solamente lo que veo es cómo las cosas se calcifican muy rápido, descontroladamente, y que todo el tiempo tenemos que estar tratando de vulnerar esa calcificación con lo que sea. Todas las intolerancias son producto de los conceptos calcificados. Porque es muy intolerable el vacío y lo absurdo de la realidad, es tan intolerable que cada tanto necesitas confiar que vas a salir de tu casa y que vas a pisar la vereda si no, no salís. (risas)



L: Dijiste al comienzo de la entrevista “es la permanente persecución de algo que nunca se termina de agarrar”. Hay una escena en La Niña Santa en la que las jovencitas se preguntan qué sería la vocación y una responde que sería hacerlo todo, ir más allá de los límites, más allá del miedo. La idea de lo ilimitado

LM: Piensen qué vocación está más constreñida que la de los hombres. Porque las mujeres siempre hemos quedado en un escenario de mucha libertad en cierto sentido, quizás porque está desplazado de la zona de poder. En cambio, los varones desde el principio de los siglos muy sometidos, muy controlados. Yo tengo un libro del siglo XVIII destinado a los confesores para que tengan pautas al confesar a la gente. Para los varones las preguntas son muy precisas y para las mujeres entran en un terreno de lo difícil de asir, pero a mí me parece que eso es por procesos históricos en donde hemos quedado desplazadas de las zonas de decisiones y de poder y eso ha permitido florecer otras cosas, pero para mí es un mundo que se termina. Como el matrimonio gay está terminando con un montón de cosas por más que se ganaron derechos, también es meterse en un corral. Son instituciones que empiezan a legitimar relaciones que estaban en la clandestinidad, con todos los sufrimientos de la clandestinidad y con todos los beneficios. Yo

pienso que la tarea es tan esquizofrénica, es tan loco cómo tenemos un sistema de producción de sentido que intenta todo el tiempo inmovilizar las cosas. En la ciencia misma se ve lo que costó entender que todos los cuerpos están en movimiento, que no existía la quietud. Es una angustia humana tratar de dar sentido y no estar en un mundo de todo lo posible, que, lo entiendo, es necesario, no se podría hacer un automóvil con estas ideas de la ambigüedad, pero me parece que es una necesidad que surge como consecuencia del constreñimiento al que lleva la cultura.

EL DESBORDE DE LAS CATEGORÍAS

L: *Dijiste que hay ciertos terrenos que quedaban no categorizados para las mujeres y ciertos terrenos mucho más predeterminados para los hombres. Mencionabas la ciencia y recordaba La Niña Santa: un congreso de médicos, son todos varones y por otro lado las chicas en el colegio preguntándose por la vocación. Como si hubiera algo de los varones afín a la ciencia y en este terreno algo de la mística o de la santidad relacionada o más dócil a lo femenino.*

LM: Si te fijás cuántas místicas hubo en la historia del cristianismo y cuántos hombres... sobretodo las que trascendieron como místicas, por ejemplo Hildegarda, Sor Juana, Santa Teresa, Santa Teresita. La lista de las místicas es enorme y sus acciones conocidas por todos. Por algún motivo estas mujeres trascendieron en su propósito. Lo que creo es que en una sociedad donde el poder que se les otorgó a los varones tenía unos caminos muy construidos, el de las mujeres no era tan claro. Entonces todas las construcciones del estilo de relación directa con la divinidad, por fuera de las instituciones son puramente femeninas, o mujeriles digamos. Porque el poder no lo podían manifestar. Sor Juana era una mujer mucho más en el sistema, con la ciencia y con mucho poder. Pero Hildegarda de Bingen (del siglo XI) en un momento quiere fundar un convento para sus seguidoras que según parece eran miles. Para establecer la fundación tenían que hacer un camino para llegar, y ella en un lugar se enferma, dice que no se puede mover y que Dios no la deja moverse porque ahí hay que fundar un convento. ¿Qué otras herramientas tenía ella, ir a hablar con quién? En cambio, esa locura de renunciar a moverse y con eso movilizar a toda la Iglesia hasta que la escuchan. Así, hay muchísimos casos. No sé si conocen el de Benedetta Carlini –que debería haber sido guionista de Hollywood– que para tener relaciones con otra monja se hacía pasar por una monja que estaba poseída por un espíritu angélico que se llamaba Esplenditelito ¡y se inventaba unas cosas! Terminó 25 años presa por la Inquisición. Pero todo el período de construcción de su poder hasta los 36 años de edad fue en base a la locura y a la seducción. El poder siempre construido desde un lugar muy físico, siempre con mucho riesgo físico, enfermedades, renunciás a comer, ataques de los demonios en la noche... esas son las formas que encontraron las mujeres para construir su poder, sus formas de operar sobre la realidad. Para Zama estuvimos buscando locaciones y hay un convento enorme, de la época del virrey Vértiz, también los artilugios de quien fue su fundadora fueron siempre en la zona de la locura. Cuando ella entra con sus monjas a Buenos Aires la apedrean porque piensan que son brujas porque vienen de caminar y caminar, muy sucias. Entonces me parece que evidentemente hay algo de una necesidad humana de transformar, de crear. Eso es notable en todos los místicos.

L: **Lacan dice “quieren saber algo del goce femenino, estudien a las místicas”.**

LM: Las místicas están en conexión directa con la divinidad. Entonces más anarquía que eso no existe. No hay ninguna mediación. No hay gobierno, no hay autoridad contra eso, no hay policía. Las mujeres encontraron, creo, un terreno que vamos a ir perdiendo paso a paso en tanto la sociedad busca y establece la igualdad de derechos. La igualdad de derechos como si los derechos que estaban fuesen tan buenos. Creo que se amplían derechos pero los derechos son una forma de legitimar un modo de vida. Volviendo al matrimonio igualitario, yo lo apoyé pero me parecía que era una locura, que estábamos yendo como tren a una institución que ya para mí por todos lados se cae. Es ampliación de derechos pero démonos el gusto de preguntarnos qué significa a distancia una ampliación de derechos.

L: ¿Sería normalizar esa monstruosidad?

LM: Claro, sería legitimarla. Quizás nos lleva a descubrir algo más interesante, que no pase por la sexualidad. Lo relaciono con lo femenino porque es una palabra que desborda el género. Pero para mí la monstruosidad se aplica a cualquier pedazo de carne que tiene la capacidad de emitir voz con sentido. En eso entramos todos.



L: *En La mujer sin cabeza, en contraste con las otras películas donde los personajes de mujeres están en un desborde de la charla, del parloteo, Vero enmudece y hablan por ella.*

LM: Sí, pero para mí ella hace hablar a los otros, porque ella en ese estado hace que los demás armen esa cosa para protegerla, abusa del afecto y de la complicidad de clase. Eso para mí no se vio mucho, no se pudo ver. Se verá qué lee cada quien. Pero el carácter de ella de manipulación era para mí muy importante, porque el lugar de víctima es de manipulación también. Para mí ella queda con un shock postrauma del accidente que permite estar en esa ambigüedad, ¿será que quedó medio amnésica, no se acuerda? Un leve desarreglo entre los sentimientos que conectaban con la gente. Y después el olvido como un recurso que se construye: ella va al hotel y no hay registros de que estuvo ahí. No como una trama policial, sino esa ambigüedad que siempre es positiva. Con Zama estoy en ese padecimiento: las construcciones están tan expuestas al error y a la falla. Sé que nunca voy a poder hacer una película perfecta porque es demasiado lo que uno arriesga en el discurso. “Perfecta” o que funcione para todo el mundo como un violín. Una cosa que aún no logré, es desplazar las películas de la zona culta donde finalmente quedaron, como películas de autor.



L: *En Muta encarás los ropajes de las mujeres. En psicoanálisis, la histeria tiene una relación con las máscaras. ¿Qué decisiones tomaste en Muta?*

LM: Nunca había hecho algo que estuviese en la zona de un comercial. Cuando yo acepté estaba en una situación en la que me convenía muchísimo económicamente, porque estaba gastando y gastando para Zama. Como yo no estoy muy a favor de lo que la moda ha hecho con las mujeres, la flacura tremenda, ni a favor de ese consumo, como tenía esos prejuicios o por lo menos prevenciones, lo que me pareció era hacer algo que permitiera el escape, la fuga dentro de eso mismo. La idea que las mujeres no se vean era para que su naturaleza estuviera en esa ambigüedad. Que salgan de ese agujero como si fueran cucarachas y coman papel es para que realmente estuvieran en una zona que no era muy humana. Como justo esa colección que me tocó a mí era de un estilo como especies de divas de los años ‘50, me parecía que estéticamente tenía que estar en una zona de divas de celuloide que finalmente son –no son humanas tampoco– y de cucarachas en un barco abandonado. Esa fue la idea, pero una idea que está subyacente para quien la vea es que finalmente las minas se escapan de los vestidos y se van. Como una crisálida. Esa evanescencia, que no está quieta, muta.

L: ¿Hay en tus personajes femeninos cierto desamparo u orfandad?

LM: Sí, sobre todo en La Ciénaga, porque era una preocupación personal menos elaborada en ese momento, que es que, para mí, una condición para tener las riendas en la vida de uno es aceptar esa condición de orfandad de la divinidad, de criatura abandonada. Políticamente es lo que hace que uno se organice, uno dice “estamos acá, nos tiraron en este planeta, bueno a ver cómo nos organizamos para pasarla lo mejor posible”. Esa condición de orfandad ni bien es percibida, es algo doloroso, pero después es tremendamente potenciador de lo humano. Toda esta gente en La Ciénaga, sobre todo las familias, estaban en una situación de sentir que frente a esa orfandad no eran capaces, no es posible hacer algo. Es la condición de las clases conservadoras. Conservar es no ser capaz de imaginar una alternativa, entonces lo que sea por más que no sea bueno, es mejor que algo que no te imaginás y para lo que no sentís fuerzas. Se estrenó la película antes de la crisis argentina y se relacionó mucho con la decadencia, casualmente. Pero para mí eso es inherente a todas las épocas. Pensar la decadencia como algo negativo. Pero bienvenida, si es la decadencia de esos valores, genial. Es más el desamparo que la decadencia, eso implica un ejercicio de voluntad, acción y responsabilidad.