
UN DESTINO COMÚN

Intervenciones públicas
y conversaciones



LUCRECIA MARTEL

UN DESTINO COMÚN

Martel, Lucrecia

Un destino común. Intervenciones públicas y conversaciones

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2025.

224 p.; 20 x 14 cm. - (Synesthesia)

ISBN 978-987-8272-42-9

1. Cine. 2. Narrativa. 3. Cultura Contemporánea.

I. Rey, Malena, ed. II. Marín, Pablo, ed. III. Título

CDD 791.4302

© Lucrecia Martel, 2025

© Caja Negra Editora, 2025

Producción: Rei Cine

Fotografía de tapa: Diego Levy, 2018

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

info@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel Fanego

Edición: Malena Rey

Producción: Sofía Stel

Coordinación: Candelaria Pera

Diseño de tapa: Consuelo Parga

Maquetación: Sabrina Simia

NOTA A LA EDICIÓN

Por Malena Rey y Pablo Marín

Este libro surgió de la escucha de distintas intervenciones públicas de Lucrecia Martel. Charlas, conferencias, clases: espacios en los que se dirigía a una audiencia abierta, con la capacidad de convertir su experiencia en cine en inquietudes más amplias, compartidas por muchos. Esas intervenciones estaban disponibles en internet, repartidas en distintos canales, acompañadas de comentarios, vistas, recortes. Circulaban, pero dispersas. Nos preguntamos entonces si no había un libro ahí: si no era importante reunir las y convertirlas en una caja de herramientas para expandir algunos conceptos y volverlos insumos, hacerlos más públicos todavía. A Lucrecia le interesó la propuesta.

El trabajo de edición llevó dos años. Empezamos por seleccionar algunas de las exposiciones más representativas y pensar un índice a partir de ellas intentando llevar lo más lejos posible el arco temporal, que va de 2009 a 2025. Dejamos de lado entrevistas o charlas centradas en sus películas, para priorizar aquellas en las cuales los temas se desplegaban con mayor libertad. Siete de los diez textos que

componen este libro siguen ese criterio. Los tres restantes son diálogos con colegas: el director y escritor argentino César González, la cineasta española Carla Simón y la periodista y escritora argentina Leila Guerriero. Allí se trazan contrapuntos, se contrastan modos de trabajo y se revelan secretos entre personas que se admiran.

Decidimos dividir el índice en tres secciones para favorecer la progresión de la lectura. En la primera se encuentran tres conferencias que toman el cine como disparador para hablar de las cualidades y problemas del sonido y la narrativa. Tuvieron lugar en instituciones culturales de España y Argentina entre 2009 y marzo de 2020, justo antes de la pandemia. Una de ellas es “Phonurgia”, una clase que Martel dio durante varios años en distintos festivales internacionales, y que es reveladora respecto de su trabajo minucioso e inmersivo con el sonido. En la segunda parte se incluyen los diálogos con colegas ya mencionados, que se realizaron en las ciudades de La Plata, Barcelona y Montevideo entre 2018 y 2023. La tercera sección reúne las intervenciones más recientes, dos de ellas virtuales, fechadas entre 2023 y 2025, en las que el foco se desplaza hacia temas estrictamente contemporáneos como el rol de la narrativa audiovisual ante el avance de las plataformas, la inteligencia artificial o el futuro de nuestra especie. En ellas el tono de Martel se vuelve más provocador y propositivo, en gran medida porque se dirige a públicos formados mayormente por personas jóvenes a las que quiere decirles algo útil. Son textos que buscan sacudir el letargo y la resignación para volver a infundir confianza en la invención.

En cualquier contexto, Martel nunca deja de vincularse con la audiencia, porque cree en el poder de la conversación como agente de cambio y en la potencia de la escucha. Las suyas no son conferencias escritas ni ensayadas, sino exposiciones llenas de ideas y preguntas anotadas como apuntes en sus cuadernos, con sus derivas, ejemplos y digresiones. La edición procuró respetar las cualidades de la palabra hablada —su frescura, su insistencia, sus exageraciones— y a la vez pulir la prosa para que el pasaje de la oralidad a la escritura fuera

lo menos artificioso posible. Mantuvimos incluso algunas preguntas del público cuando ayudaban a la fluidez de la charla y optamos por no sumar prácticamente notas al pie, que se usan solo para ampliar alguna referencia (todas las notas son de los editores). Lucrecia siguió de cerca el proceso de edición, ajustó detalles, corrigió imprecisiones y escribió la Presentación que se encuentra a continuación.

Después de *Zama*, durante estos últimos ocho años, ella estuvo abocada a la investigación y realización del documental *Nuestra tierra* (2025) basado en el asesinato de Javier Chocobar, el líder de la comunidad originaria Chuschagasta, al norte de Tucumán. Aunque no haya aquí ninguna intervención que trate en especial sobre la película, su desarrollo se cuela constantemente y comparte sus revelaciones en casi todas las charlas. En algún sentido, *Un destino común* es parte del proceso creativo que deriva en su nuevo largometraje. “Uno hace una película para que la gente después hable de cosas que tienen que ver colateralmente con la película. Eso es la cultura: las cosas que hacemos que generan conversaciones y nos vinculan, y después se quedan en la memoria”, dice Martel en una de estas intervenciones, y podemos hacer extensiva esta frase al libro, porque también se lo propone.

Así como ella eligió no ser una cineasta profesional ni seguir los mandatos categóricos de la industria audiovisual, tampoco es una conferencista profesional, aunque dar charlas sea una actividad habitual en su vida. También lo son los talleres, donde realiza con los participantes algunos ejercicios prácticos. Uno de ellos consiste en grabar fragmentos de conversaciones casuales para después transcribirlos y analizar qué sucede ahí, cómo en la oralidad se enlazan los sentidos de las palabras con sus propias reglas, sin las gramáticas convencionales. Una operación similar hicimos en la edición de este libro, pero en vez de traficar conversaciones ajenas, fuimos oyentes y escribas de la voz de Lucrecia. El espíritu de *Un destino común* pasa por reunir lo disperso para ver qué efecto generan en conjunto sus intervenciones y seguir las formas que toma su pensamiento por

fuera de lo propiamente cinematográfico. La intención es que otras personas puedan usar sus ideas para lo que quieran, que se inauguren nuevas discusiones e intercambios, y que se vuelvan parte de la conversación colectiva.

PRESENTACIÓN

11

Todo ser humano tarde o temprano se pregunta para qué hace las cosas que hace. Esa pregunta me la tuve que hacer en relación con el cine, que con los años se fue transformando en lo que supuestamente hago. Si a alguien de mi familia le preguntan qué hago yo, dice películas.

Cuando un chico de entre 4 y 7 años me pregunta qué hago, digo películas. Y si me preguntan qué película hice, digo que la de un muchacho que es picado por una araña y comienza a experimentar cambios en su cuerpo, hasta que le salen telarañas de sus muñecas. Todos conocen el título de esa película y se ponen felices. Si conozco a la familia de esos niños, no les digo la verdad. Que de las cosas tristes se ocupen sus padres.

Cuando terminé mi primera película larga, me pregunté para qué hacer cine. Supe con total claridad que yo hacía cine porque alguna persona me había visto condiciones para el cine. A mí misma me veía condiciones para casi todo, incluso para cosas que no puedo hacer.

No sentía ningún interés en ser nada en especial. Igual que mi mamá. Un día le pregunté qué le hubiera gustado ser, y me dijo conferencista. ¿Pero de qué tema? De cualquier cosa. Viajar por el mundo y dar conferencias.

Me gusta conversar con la gente. Las películas no son nada si no hay una conversación después. A veces no dejo hablar, y ahí cumplo el sueño de mi mamá y soy conferencista, como se verá más adelante.

Hacer películas permite hablar con gente que jamás hubiéramos podido conocer. Se parece a lo que pasa con los libros. En tercer grado fui a un velorio. La hija de la señora muerta se desmayó. Era la primera vez que veía a una persona desmayada. Tuve insomnio, empecé a leer libros. Son gente con la que te ves en secreto. Los libros con tapas para niños, donde el perrito tenía un pompón de pelos, o un cascabel escondido en alguna parte, me daban vergüenza.

12 He conversado con muchísima gente en estos años. Algunas personas se me han acercado y me han dicho: Deberías hacer una película de mi vida. Con mucha razón. La mayoría de las veces no conocen lo que yo filmé. Pero me ven condiciones. Personas que no conozco me han contado cosas que no saben sus hijos, su familia. Me ven condiciones porque alguien les ha dicho que hago películas. Guardo secretos de gente que no conozco. Y miento. Como también se verá más adelante.

Conversar no requiere de argumentos. Conversar es derivar con palabras hasta encontrar lo que enciende a los que participan de la conversación. El argumento es la excusa para encontrarse. Tenemos que hablar de fulano, no está bien. Eso es lo que intento en las películas. Una ocasión de inmersión para después conversar sobre otras cosas. El argumento es algo muy superficial, del argumento podemos hablar un rato. Pero lo otro, lo que uno no se olvida. Lo que vuelve. Lo que no aparece ni en el póster ni en la sinopsis. Lo que hace que el cine sea inolvidable rara vez es el argumento.

Una de mis hermanas profesionalizó la idea de jugar introduciendo la palabra planes. Hacer planes. Era una conversación previa a jugar en

la que se ponían unas reglas o se explicaba el juego. No tenía ninguna relevancia hacer planes para el juego, pero nos encendía.

En este libro no van a encontrar mucho sobre cine, sino sobre lo que nos hace querer hacer algo en la vida. Dejar de ser alguien para poder hacer algo útil es en general lo que recomiendo en estos encuentros.

¿Alguien conoce todos los rincones del edificio que está en el puerto de Buenos Aires? El de las dos torres gigantes, que es una usina. Es magnífico. Es una catedral consagrada a los campos magnéticos. He conocido muchísimos lugares con la excusa de las películas.

Y puedo definir con total precisión lo que pretendo para la humanidad. Caminar sin miedo, desplazarse como se pueda, y conversar con la gente.

Lucrecia Martel, junio de 2025

PARTE 1

SOBRE CINE, SONIDO
Y NARRATIVA

UNA PILETA DE NATACIÓN VACÍA

Esta charla pública tuvo lugar en Casa de América, en el marco del Festival Vivamérica, en Madrid, el 8 de octubre de 2009, con el título “La perspectiva sonora en el cine y la puesta en escena”.

En general las escuelas de cine nos hacen ir por un camino en el que los aspectos visuales o la imagen son el factor fundamental de organización. Por la forma en la que me fui acercando a esta actividad, hice otro camino, y me interesaba compartirlo por si a alguien le puede servir para analizar aspectos de su propio trabajo.

Vengo de una provincia del norte de Argentina donde se tiene la costumbre de dormir la siesta. Hay un horario, entre la una y las cinco de la tarde, de acuerdo a la cantidad de trabajo que tenga cada persona, en el que se corta la actividad del día y se duerme la siesta. La duermen los adultos, y a los chicos hay que tenerlos quietos. Algo difícil, sobre todo si es verano y se quiere salir a jugar. Cuando éramos chicos, esas tardes mi abuela nos contaba cuentos, que eran en su mayoría aterradores, y que tenían la función justamente de inmovilizar a las criaturas en la cama para que los adultos pudieran descansar. También nos llevaba a veces a visitar enfermos. No estaba claro por qué esa gente estaba postrada en la cama, pero era un momento interesante en el que mi

abuela conversaba abiertamente con otras personas y nosotros éramos testigos de esas charlas. Quizás por el ejercicio de estas prácticas, y por cómo transcurrían las conversaciones —con momentos de deriva, de falta de claridad acerca del tema que se estaba tratando—, ese mundo de relatos orales me fue despertando el interés por la narración. Y muchos aspectos de esa forma de construcción oral creo que han definido el cine que hago.

18 Me parece que todos compartimos ese origen oral. De más grande, y analizando aspectos concretos de la organización de los materiales para hacer cine, pude pulir y esbozar una especie de teoría personal. Creo que una sala de cine se parece bastante a una pileta de natación vacía en la que estamos todos metidos. Y a pesar de que no haya agua, estamos inmersos en un fluido, y ese fluido elástico es el aire, que se comporta bastante parecido a como lo hace el agua en la transmisión del sonido. El sonido en la sala se propaga y atraviesa el cuerpo. El sonido es una vibración que se transmite a través de un medio elástico. Atraviesa todo lo que se oponga en su camino. Eso somos nosotros, los espectadores, en el cine: los tocados por el sonido. Nosotros podemos, en una película de terror, por ejemplo, cerrar los ojos y evitar ver el cuchillazo, el disparo, el choque. Pero no tenemos párpados en el oído. Los murciélagos sí tienen párpados en los oídos para evitar encandilarse con su propio chillido. Los humanos retraemos apenas ciertos músculos para evitar que el oído medio transmita frecuencias altísimas que aparecen inesperadamente, como un acople en un concierto de rock que nos deja sordos por unos segundos. Nuestro cuerpo reacciona con una pequeña contracción para que no nos destrocen los oídos, pero no tenemos otra posibilidad de obturar el sonido. El sonido en el cine es lo inevitable.

Este material que en el cine es inevitable es sin embargo bastante maltratado en las escuelas de cine, no solamente a la hora de pensar en la postproducción, sino también en términos de costos de producción. Cuando hace falta pagar un montón de cosas, parece muy normal decir: “Tuvimos plata para la imagen, pero no para el sonido”. El sonido

es siempre una parte del cine que por algún motivo ha sido descalificada, quizás porque nuestra sociedad se ha organizado poniendo mucho acento en la percepción visual y descuidando otras. Esto me parece que es evidente.

Considerando esta particularidad del sonido, hay otras cuestiones que le atañen en la construcción cinematográfica. Nosotros somos unos animales muy especiales que emitimos sonidos con sentido. Eso nos convierte en rarezas. Quienes escriben guiones arman una partitura extraña que va a ser interpretada, con la doble cualidad de que ese sonido tiene sus características básicas (ritmo, volumen) y además otra muy compleja que es la del sentido. Cuando mi abuela nos contaba cuentos, creo que su arte no estaba solo en lo horrible de las historias en sí —que todavía gravitan en la memoria de los hermanos que las escuchamos—, sino también en el ritmo, en la forma en que ella hacía las pausas, y en cómo ese sonido nos iba envolviendo hasta atraparnos y retenernos en la cama.

Existen otros sonidos que por su sentido y por su forma material tienen muchísimo poder, como la oración. He tenido un pasado de niña católica, abandonado hoy, y si hay algo que extraño es esa cosa bellísima que es rezar. Rezar era emitir un sonido que tenía en su sentido, en sus palabras y en su combinación, el poder de la transformación. Estaba obligando a Dios a hacer algo. Estaba obligando al creador de todo a prestarme atención para resolver cosas. Pero además tenía la belleza de la oración. Todos los ateos, herejes y blasfemos no podemos más que sonreír cuando escuchamos a las monjas rezando a lo lejos, aunque detestemos a la Iglesia y todo lo que implica.

Esa conjunción extraña de sentido y materia sonora es lo que un director tiene que trabajar primero cuando está escribiendo, y después cuando tiene que definir si lo que está escuchando de un actor es o no es lo que quiere que aparezca en su película.

Hay una cosa que pasa mucho cuando empezamos a hacer cine, cuando estamos filmando un corto, por ejemplo. Nos damos cuenta

de que lo que dice el actor no está saliendo bien, pero no sabemos qué decirle a ese actor. Detectamos que hay un problema, pero no sabemos exactamente cómo enfrentarlo. La técnica con la que he abordado esta dificultad fue un experimento. Mi escuela de cine fue en la época de la hiperinflación en Argentina, por lo que en realidad no tuve una...¹ y las técnicas fueron un poco inventadas. Entendí que había que prestarle atención al fenómeno del diálogo atendiendo no solo al sentido y al significado, sino también a la organización sonora de eso, haciendo observaciones en nuestro entorno. Yo hice esas observaciones con mi abuela, con mi mamá que habla mucho, con llamadas por teléfono. Hay cosas que suceden en el mundo de la persona que habla que son muy misteriosas. En psicología seguramente tengan formas de analizar eso que desconozco, pero yo observé lo siguiente: el lenguaje tiene el misterio y la maravilla de los verbos pasados, presentes y futuros. Una persona cuando habla sin premura se disuelve como sujeto. Y eso que parece tan evidente (una persona, de determinada edad, en determinado lugar, está contando algo), empieza a ser bastante irrelevante cuando alguien se pone a hablar y a evocar cosas. Es posible que en sus palabras haya frases que estén siendo dichas en otra edad. Por ejemplo, cuando alguien evoca cosas de su infancia, que es la manera más fácil de observar esto, se puede ver que hay formas de organización de la frase, tonos, e incluso hasta gestos en el cuerpo, que remiten mucho más a la infancia que al momento o a la edad en que la persona está diciendo eso.

La única instancia académica de la que he participado es el dictado de talleres por Latinoamérica haciendo estas observaciones. Con los asistentes de los talleres grabamos audios de dos o tres minutos y los analizamos. Nos fijamos qué pasa en esas simples conversaciones

1. Se refiere a los años 1989 y 1990, en los que la Argentina tuvo una inflación desbocada a finales del gobierno de Raúl Alfonsín. Martel estudió cine en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica (hoy Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica – ENERC), dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, entre los años 1989 y 1991.

o monólogos. Las que aparecen en el fraseo o monólogo de una persona son variaciones muy difíciles de reproducir por un actor, y se deben a que el sujeto se está disolviendo en el espacio y en el tiempo. Parece una cosa loca de la cuarta dimensión, pero es muy fácil de observar. El espacio evidente de una persona cuando habla se transforma en la medida en que esa persona evoca. Y uno puede notarlo también siguiendo hacia dónde van las miradas, dónde esa persona fija su rostro mientras va hablando. También en las pausas, en los repentinos cambios de tono, que son muy difíciles de reproducir si queremos que eso lo haga un actor. Los motivos por los cuales una persona modifica los tonos con los que habla son difíciles de justificar. Es difícil dar esas razones. Estas observaciones me permitían a mí y a los integrantes de los talleres encontrar formas auditivas de corrección en la dirección de actores. Inventar herramientas para controlar la situación de escritura y la situación del set.

Otro de los ejercicios que hacíamos era el siguiente: tomábamos cualquier guion y proyectábamos la expresión gráfica de uno de sus diálogos en pantalla grande. Y después tomábamos a una persona hablando en la calle y transcribíamos su parlamento con palabras. Lo que sucedía era que faltaban muchos signos para detallar cómo había sido dicho eso. La gestualidad, los tonos. Cuando vemos en un guion la organización gráfica tan espaciada, y un actor sin experiencia repite eso de manera endurecida, hay una correspondencia entre la gráfica y esa mala actuación. Hay una regularidad en los parlamentos que se corresponde mucho más con la gráfica de lo que ha sido escrito que con la complejidad de lo que es la construcción oral.

Para cualquiera que quiera hacer cine y tenga que inventarse herramientas de control, estas observaciones sonoras resultan muy útiles y son fácilmente aplicables. Escuchen a alguien durante un rato y observen la disolución del espacio y tiempo de esa persona.

Todos los que estamos en este auditorio somos hispanoparlantes. Cada uno se apropia del lenguaje de una manera particular, y en esta

apropiación las cuestiones económicas y sociales no aseguran la belleza y la habilidad con la que se maneja el lenguaje. Seguramente muchos tuvimos la experiencia de escuchar a personas sin ninguna educación formal y con una enorme capacidad de organización del habla; quizás con problemas gramaticales de la lengua oficial española, pero con una enorme belleza y creatividad en su habla.

Las formas en que una persona organiza su discurso están llenas de estructuras que no tienen nada que ver con las que nos enseñan para organizar la información en el cine. La deriva, la repetición, la sobreimpresión de temas, todas estas cosas que suceden en el habla son recursos que sí nos sirven para el cine y que no se pueden analizar con esas ideas rígidas de los gurúes de la escritura de guion. Nada nos dicen de estas formas narrativas de organizar la información, de crear y sostener el interés del espectador, y que no tienen que ver con ningún *turning point*. Todas estas estructuras, que no están marcadas casi por lo económico y lo social, nos ofrecen usos originales de organización de la información, de construcción narrativa, y no los estamos incorporando en el cine. Sentimos que nuestra referencia es el cine que hemos visto.

22

En la Argentina pasó algo curiosísimo. A fines de los ochenta, yo estaba tratando de aprender cine, y teníamos muchos problemas con el hecho de aceptar el español en las películas. Incluso hubo alguien que dijo que el español no es un idioma para el cine, porque estábamos tan acostumbrados a que el idioma del cine fuera el inglés, que el nuestro molestaba en la pantalla. El español nos sonaba mal. La gente joven no iba al cine a ver películas argentinas porque no soportaba en parte su idioma, al punto que había muchos estudiantes que inventaban películas en las que por motivos extraordinarios los personajes estaban mudos, o eran científicos que hablaban en inglés. Y ahí aparece la impotencia de apropiarnos de nuestra lengua. Me interesa marcarlo porque uno de los objetivos de esta charla y de estos talleres que doy es que tengamos una perspectiva de lo que pasa en Latinoamérica con estos temas, y por el compromiso político que tengo con mi país.

Con el Nuevo Cine Argentino cambiaron algunas cosas. El Nuevo Cine Argentino en realidad era un montón de gente nueva que entró a la industria después de un período en el que la cultura estaba muy aplastada después de la dictadura. Uno de los grandes escollos que tuvimos que atravesar fue cómo manejar el habla en el cine, cómo manejar a los actores. En definitiva, el problema cuando uno trata de enfrentarse a los actores tiene mucho que ver con el lenguaje, con poder controlar los tonos y el ritmo de lo que se dice. Y lo que hicimos nosotros —directores ignorantes y nobles— fue, en la mayoría de los casos, trabajar con actores y no actores que no tuviesen un entrenamiento demasiado fuerte para poder recuperar cierta naturalidad en la forma de expresarse. Nosotros no teníamos armas para corregir eso, entonces necesitábamos gente que de por sí pudiese decir las cosas con naturalidad. Esto es parte del fenómeno de la gran cantidad de cine que se hizo con actores no profesionales: buscábamos personas a las que no había que explicarles cómo decir las cosas porque no teníamos experiencia para eso. Teníamos la necesidad de escuchar eso, pero no sabíamos cómo hacerlo. Además de la incorporación de no actores, implicó la llegada al cine de un montón de registros que no eran el habla de la clase media de Buenos Aires. Aparecieron los suburbios en las películas de Adrián Caetano, en las de Pablo Trapero, las formas particulares del habla de Palermo con Martín Rejtman, y en mi caso los rodajes en el interior, mezclando actores de Buenos Aires y de Salta.

Lo que digo es que, extrañamente, nuestra lengua no parece ser una preocupación del cine, no parece estar entre los problemas que tenemos que abordar. Pero considero que ha sido clave para la renovación del cine argentino. Cualquiera que intente abordar la dificultad de escribir para cine se puede nutrir de estas ideas y tiene estos recursos al alcance de la mano. La atención sobre este tipo de cuestiones demuestra que hay estructuras novedosas, formas de organizar el relato a través del lenguaje que son muy clásicas, y otras nada clásicas. No hay más que prestar atención a lo que se habla: no solo a lo que se

dice, sino a los tonos, las variaciones y el ritmo que hay en las personas cuando hablan.

Para terminar, voy a leerles un pasaje de un libro que compré hoy en la feria que hay aquí al lado. Es un libro de Marcel Schwob, y este cuento se llama “La flauta”.² El asunto es el siguiente: en una barca van un montón de marineros, agotados después de muchas tormentas. Llevan amarradas algunas cosas del botín, porque han saqueado un barco, han matado a un montón de hombres. Las armas, las riquezas y los cadáveres están todavía desparramados en la cubierta porque ellos están exhaustos por la tormenta. De pronto se hace un claro en el cielo, aparece un poco de sol, y ven venir a lo lejos una canoa. Y mientras la canoa se acerca, escuchan un leve sonido. Es que en ella viaja un viejito con una flauta. Los marineros y el capitán deciden subir a este hombre al barco con su flauta y lo que pasa es lo siguiente:

24

El primer sonido fue agudo y débil, tembloroso como la voz que habría podido tener el viejo, y nuestros corazones fueron penetrados por el pasado, por el recuerdo de las viejas que habían sido nuestras abuelas, y por el tiempo inocente de la niñez. Todo el presente se hundió a nuestro alrededor, meneábamos la cabeza sonriendo, nuestros dedos querían hacer mover juguetes, nuestros labios estaban semicerrados como para ofrecer besos pueriles. Luego, el sonido de la flauta se expandió. Fue un grito de pasión tumultuosa. Ante nuestros ojos pasaron cosas amarillas y rojas: el color de la carne, el color del oro y el de la sangre. Nuestros corazones se agrandaron para responder al unísono, y la locura de los días que nos habían arrastrado al crimen se arremolinaron en nuestras cabezas. Y el sonido de la flauta aumentó y fue la voz sonora

2. El relato está incluido en el libro *El rey de la máscara de oro*, Barcelona, Bruguera, 1980.

de las tempestades, el llamado del viento en el rompimiento de las olas, el estrépito de las quillas despanzurradas, el aullido de los hombres a quienes se degüella, el terror de los rostros ennegrecidos de cebo que suben al abordaje con el sable entre los dientes, la queja de las balas enramadas y la explosión de aire de los cascos de navíos que se van a pique. Y nosotros escuchábamos en silencio en medio de nuestra propia vida. De pronto, el sonido de la flauta fue un vagido, se oyó el lamento de los niños que llegan al mundo, un grito tan débil y plañidero que hubo un aullido de horror. Pues en un mismo momento, con los ojos súbitamente iluminados por el porvenir, veíamos lo que ya no podíamos tener y lo que destruíamos eternamente: la muerte y la esperanza para los errantes del mar y las existencias futuras que habíamos aniquilado. Nosotros mismos, sin mujeres, rojos de asesinatos, repletos de oro, nunca podríamos oír la voz de los recién nacidos. Estábamos condenados al balanceo de las olas, ya avanzará el puente bajo nuestros pies, ya avanzará nuestra cabeza cubierta por un gorro negro en la cuerda de una verga. Nuestra vida perdida sin esperanza de crear otras.

Esto pasaba en la cabeza y en los corazones de los marineros mientras este hombre tocaba la flauta, cuando Hubbert, el capitán, agarró la flauta y al viejito y los tiró al agua. El hombre se hundió en el mar y se terminó el momento emotivo del barco. Esto se los digo porque trabajar con el sonido puede tener estos problemas, este final en que los tiren al agua con la flauta.

Bueno, eso es todo.

ÍNDICE

7	Nota a la edición, por Malena Rey y Pablo Marín
11	Presentación
	1 / Sobre cine, sonido y narrativa
17	Una pileta de natación vacía (2009)
27	Phonurgia (2018)
51	La flecha del tiempo (2020)
	2 / Conversaciones
69	La percepción de los otros, con César González (2018)
91	Pararse a observar, amar el mundo, con Carla Simón (2022)
115	La maquinaria narrativa, con Leila Guerriero (2023)
	3 / Sobre el futuro y la invención
145	Cómo armar un destino común (2023)
161	Imágenes, sonidos, el turismo y la guerra (2023)
181	Charlatanerías al final de una era (2024)
199	Notas para los indios insomnes (2025)
217	Agradecimientos