



LA DONNA DELLE FINZIONI. CONVERSAZIONE CON LAURA CITARELLA / LA MUJER DE LAS FICCIONES. CONVERSACIÓN CON LAURA CITARELLA

a cura di / curada por Andrea Inzerillo y Mirta Ursula Gariboldi

traduzione italiana / traducción italiana Francesco Tutone, Virginia Milazzo

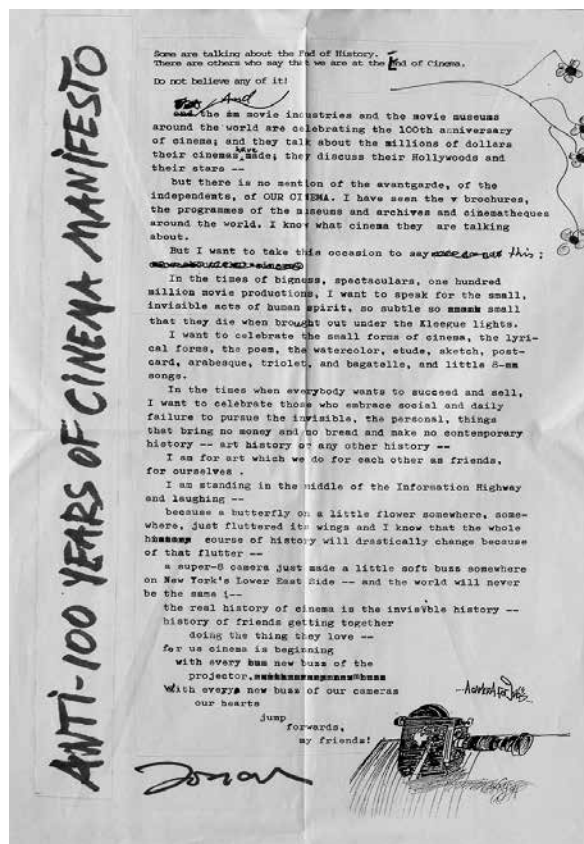
ANDREA INZERILLO Ti abbiamo conosciuta come produttrice di *La flor* [Mariano Llinás, 2018], e di tanto in tanto ci dicevi che stavi lavorando a un tuo nuovo film, che poi è stato selezionato al festival di Venezia lo scorso anno, anche se mi sembra che in quella occasione non abbia ricevuto tutta l'attenzione che meritava. Quando l'ho visto sono rimasto semplicemente incantato e ho cominciato a pensare che sarebbe stato interessante non soltanto farlo vedere, ma anche scoprire qualcosa in più del tuo lavoro. La cosa più interessante quando si fa un festival di cinema è non soltanto la possibilità di conoscere cose nuove, ma anche quella di *riconoscere* cose che diventano immediatamente patrimonio comune con altre persone, superando le frontiere e consentendo di intrecciare relazioni... Ti ritrovi a essere amico di persone che neanche conoscevi per il solo fatto che una cosa crea immediatamente un legame tra di voi. Il desiderio di condividere un film con il pubblico nasce proprio da questo: provare a fare in modo che altri riconoscano quello che a te è sembrato di riconoscere. Mi sembra che questo c'entri qualcosa con la tua idea di cinema e con il modo in cui con i tuoi compagni e le tue compagne di avventura pensate il cinema come qualcosa di collettivo, come un'arte che si fa insieme. La cosa interessante di questo *affaire* comune che ci porta oggi a dialogare è che il cinema è quel luogo condiviso tra persone che non si conoscono e che cominciano, tutte insieme, a costruire e a permettere che quello stesso spazio esista. Avevamo voglia di conoscerti e di conoscere le

ANDREA INZERILLO Te conocimos como productora de *La flor* [Mariano Llinás, 2018], y de vez en cuando nos decías que estabas trabajando en tu nueva película, qué finalmente fue seleccionada en el pasado Festival de Venecia, aunque me parece que allí no recibió la atención que merecía. Cuando la vi quedé simplemente encantado, y comencé a pensar en la idea de que era interesante no solo mostrarla, sino también descubrir un poco más sobre tu trabajo. Lo más interesante de hacer un festival de cine no es solo la posibilidad de conocer cosas nuevas, sino también el hecho de *reconocer* cosas que inmediatamente se comparten con otros y otras cruzando fronteras y relaciones... No conoces bien a alguien, pero gracias a las cosas que les gustan a ambos, llegan a ser amigos. El deseo de compartirlas con un público surge precisamente de esto: intentar que otros también reconozcan lo que vos reconociste. Me parece que esto tiene algo que ver con tu idea de cine y con el pensamiento que compartes con tus compañeras y compañeros de que el cine es algo colectivo, algo que se hace juntos. Lo interesante de este *affaire* común, que hoy nos lleva a discutir, es que el cine es este lugar compartido entre personas que no se conocen y que comienzan, todos juntos, a construir y permitir que exista este mismo espacio. Tenemos ganas de conocerte y de conocer a la gente que hace parte de tu cine, y de compartirlo con los demás. Quizás pueda ser una manera de empezar a hablar sobre tu trabajo y sobre cómo pensás el cine.

persone che fanno parte del tuo cinema, e di condividere con gli altri tutto questo. Forse può essere un modo per cominciare a parlare del tuo lavoro e di come pensi il cinema.

LAURA CITARELLA È una bella introduzione, perché anch'io ho una sensazione simile rispetto al Sicilia Queer: quando ci siamo visti per la prima volta, per parlare delle proiezioni di *La flor*, eravamo con Ingrid (Pokropek, produttrice di *Trenque Lauquen* e molte altre cose dentro El Pampero Cine) e non appena chiuso il telefono ci siamo dette: «Questi sono i Pamperi italiani!». Abbiamo avuto una stessa sensazione di specchio con i co-produttori tedeschi di Grandfilm, con cui abbiamo lavorato per *Trenque Lauquen*, e anche con molti altri in giro per il mondo. A un certo punto uno si rende conto che ci sono molte *isole* nel mondo, gente che sta ai margini dell'industria, che fa film con amici o con altre persone che sente vicine – che si occupino di produzione, diffusione, programmino un festival o facciano la distribuzione. Tutte persone che, in modi diversi, stanno facendo cinema. Per me è un aspetto centrale su cui m'interessa riflettere. ● Jonas Mekas ne parla nel suo *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*, nel quale dice sostanzialmente che l'origine del cinema ha a che vedere con la forma del gruppo, è una disciplina che si è presentata sin dal principio come qualcosa di collettivo. Ma un giorno è comparso una specie di demone con una borsa piena di denaro e una cinepresa e il cinema si è trasformato in qualcosa di diverso. Nel frattempo, alcuni registi indipendenti nella storia del cinema – con le loro piccole cineprese Super 8, e i loro piccoli artefatti tecnologici – hanno provato a portare avanti quella idea iniziale del cinema e le sue possibilità di sperimentazione e di invenzione. Quasi come un gruppo rock: un insieme di persone riunite per produrre qualcosa che non è possibile determinare prima. Questa idea sta alla base della mia collaborazione con El Pampero Cine.

La prima volta che ho incontrato Mariano [Linás], che era mio professore all'università, quel che più mi ha colpito è stato il suo approccio contemporaneamente casereccio e sfrenato di pensare alla produzione. E anche l'idea che uno come lui, sceneggiatore e regista, fosse così consapevole del fatto che fare film è una pulsione inevitabile, una forza, combinata con un ingegno e un fanatismo che deve trovare dei



LAURA CITARELLA Es una linda introducción porque yo tengo una sensación similar con Sicilia Queer: en el primer encuentro que tuvimos – para conversar sobre las proyecciones de *La flor* – estábamos con Ingrid (Pokropek, productora de *Trenque Lauquen* y varias otras cosas dentro de El Pampero Cine), y apenas cortamos la comunicación dijimos: «¡Acabamos de hablar con los pamperos italianos!». La misma sensación de espejo que tuvimos con los co-productores alemanes de Grandfilm, con los que trabajamos en *Trenque Lauquen* y también con otros tantos alrededor del mundo. De repente uno se da cuenta de que hay un montón de *islas* en el mundo, de gente apartada de la industria, que hace films con amigos y gente muy querida – ya sea desde la producción, la difusión, la programación de un festival, ó la distribución. Gente que está haciendo cine de diversas maneras. Para mí, es un aspecto clave sobre el cual me interesa pensar. Sobre todo eso habla ● Jonas Mekas en su *Ma-*

sistemi. I film e la produzione erano sistemi. Io avevo conosciuto l'industria e avevo lavorato per diversi film e progetti. Avevo fatto diverse esperienze e mi sentivo sempre un po' distante dallo schema lavorativo padronale. Credo che Mariano – in quel momento insieme ad Agustina Llambí Campbell, Agustín Mendilaharsu e Alejo Moguillansky – iniziò a mettere in pratica una forma di lavoro che implicava anche l'amicizia. Perché il cinema è un'esperienza molto intensa ed esigente. L'assenza di legami stretti all'interno del sistema di lavoro rende molto difficile, per me, l'idea di fare film. Credo che non potrei mai lavorare senza questa idea di "compagnia", di gruppo, che ci caratterizza. Penso che i nostri film debbano la loro esistenza al modo in cui vengono prodotti, che è quasi l'unica maniera che conosciamo di fare cinema. Il grado di avventura e sfrontatezza, lo schema rizomatico per cui tutto si espande e si apre da ogni lato con il quale creiamo i nostri film non sarebbe possibile se non li producessimo in questo modo. È una sorta di equazione chiusa. Non so se questa idea di cinema possa applicarsi ad altri o servire a qualcuno, però posso dire con certezza che è una nostra conquista, una forma di fare film dalla quale ormai non possiamo esimerci.

INZERILLO In alcune interviste che si trovano su YouTube dici che non c'è nessuna differenza tra l'essere un professionista o uno studente di cinema, che le possibilità, le regole e le forme per fare un film sono sempre le stesse, o meglio che richiedono sempre la stessa serietà e lo stesso impegno. Mi chiedo come facciate voi a lavorare tra il mondo dell'indipendenza e quello dell'industria: se ad esempio esiste un mondo che ti permette di vivere e un altro che ti permette di sopravvivere, e cioè di non rinunciare a un'idea di cinema che mi sembra molto romantica, e che nello stesso tempo può essere molto difficile portare avanti.

CITARELLA Bisogna partire dall'idea che gli oggetti cinematografici non sono merci. Se uno non lavora questo *oggetto* come qualcosa da cui trarre profitto, vengono meno moltissimi obblighi e faccende commerciali. I film del Pampero Cine fino ad oggi non hanno dovuto lottare con necessità di questo tipo. E quando non sei in debito con nessuno, puoi lavorare con gli attori che vuoi e far durare i film quanto devono durare. Ha anche il suo lato negativo: dal pun-

nifiesto contra el centenario del cine, donde básicamente establece que el cine tiene su origen en forma de lo grupal, una disciplina que se manifestó desde el principio como algo colectivo. Pero un día apareció una especie de demonio con una bolsa llena de dinero y una cámara y el cine se transformó en otra cosa. Mientras tanto, un montón de cineastas independientes en la historia del cine – con sus pequeñas cámaras Super 8, sus pequeños artefactos tecnológicos – han tratado de perpetuar esta idea inicial del cinematógrafo y sus posibilidades de experimentación e invención. Casi como si uno pudiera pensar en una banda de rock. Un grupo de personas juntándose a producir algo sin saber de antemano de qué se trata. Esta idea está en mi alianza con El Pampero Cine. Cuando me encontré por primera vez con Mariano (Llinás) – que era mi profesor en la facultad – lo que más me llamó la atención fue su aproximación casera y desenfrenada de pensar la producción. Y también la idea de que alguien como él, guionista y director, pudiera tener tanta conciencia de que hacer películas era una pulsión inevitable, una fuerza, combinada con un ingenio y un fanatismo por encontrar sistemas. Las películas y su producción eran sistemas. Yo había pasado por la industria y había trabajado en diferentes películas y proyectos. Había tenido diferentes experiencias y siempre me sentía un poco distanciada del esquema de trabajo patronal más patronal. Creo que Mariano – en ese momento con Agustina Llambí Campbell, Agustín Mendilaharsu y Alejo Moguillansky – empezó a poner en práctica una forma de trabajo que también implicaba a la amistad. Porque el cine es una experiencia muy intensa y de mucha exigencia. Sin vínculos estrechos dentro del sistema de trabajo es muy difícil, para mí, pensar en hacer películas. Creo que nunca podría trabajar sin esta idea de "compañía" que tenemos nosotros, de agrupación. Me parece que la existencia de nuestras películas se debe a su forma de producción, que es casi la única manera que conocemos de hacer películas. El grado de avventura y desparpajo, de cierto esquema rizomático, donde todo se expande y se abre para todos lados con el cual hacemos nuestras películas no sería posible si no las produjeramos de esta forma. Hay una especie de ecuación casi cerrada. No sé si esta idea de cine pueda trasladarse o servirle a alguien, pero sí

to di vista economico, il movimento generato da film di questo tipo è molto ridotto, quindi per sopravvivere si cercano altre possibilità, come scrivere una sceneggiatura per l'industria o tenere conferenze in un'università o tenere corsi e workshop. Sono cose che facciamo tutti. Ma questa indipendenza e il tentativo di fare film in questo modo non hanno un obiettivo produttivo. Non è mai pensato come un percorso verso qualcos'altro – come avviene nella maggior parte dei casi all'interno dell'industria. Il percorso è esso stesso la ricerca di una forma di produzione. Per ogni film bisogna pensare a un nuovo modo di produzione, a una nuova forma di messa in scena – perché ovviamente la produzione influenzerà le possibilità di messa in scena, e questo genererà immagini che saranno anch'esse nuove. Tutto questo spazio di sperimentazione si basa sull'idea che non c'è un punto al quale arrivare, come presuppone l'idea di carriera nel – a volte frivolo – mondo del cinema. L'idea è quella di reinventarsi quotidianamente, di costruire formule che non si ripetano da un film all'altro. Col desiderio di perdersi, senza orizzonti, e di trovare i film lungo la strada.

D'altra parte, insegnando alla Universidad Nacional de La Plata, mi capita che gli studenti portino lavori filmati, degli studi, con l'idea che a un certo punto saranno filmati seriamente; come se ci fosse un modo per farlo seriamente e un altro no. Non credo che riuscirei a posizionare la macchina da presa senza almeno un'ipotesi, una volontà (anche quando le cose, molte volte, non sono andate come avrei voluto). Non mi verrebbe mai in mente di piazzare la macchina da presa in modo approssimativo. Non esiste un'idea cinematografica di questo tipo. Suppongo che abbia a che fare con una certa formazione nelle scuole di cinema. Non vedo molte differenze tra il modo in cui lavoravo con i miei compagni di corso all'università e come lavoro oggi con El Pampero Cine. Forse sono un po' più brava come regista perché ho fatto esperienza e girato diversi film. Ma il modo in cui mi relazio con una troupe, la sua configurazione e il modo di produrre è esattamente lo stesso di quando ero studentessa. Al Pampero Cine facciamo film nello stesso modo da vent'anni e credo che questa sia la chiave per sentirsi indipendenti. Perché non si corre dietro a un *sogno dorato*. Quando vado in paesi considerati del primo mondo

puedo decir que es una conquista que nosotros hacemos, una forma de hacer películas de la que ya no nos podemos desvincular.

INZERILLO En unas entrevistas que se encuentran en YouTube vos decís que no existe diferencia entre ser un estudiante de cine y un profesional, que las posibilidades, las reglas y las formas de hacer cine son siempre las mismas, o mejor dicho requieren siempre la misma seriedad y el mismo compromiso. Me pregunto cómo hacen ustedes a trabajar entre el mundo de la independencia y el de la industria: si por ejemplo hay un mundo que te permite vivir y otro que te permite sobrevivir, es decir no renunciar a una idea de cine que me parece muy romántica, pero quizás al mismo tiempo muy difícil.

CITARELLA Hay que partir de la idea de que los objetos cinematográficos no son mercancías. Si uno no trabaja este *objeto* como algo rentable, no tenés un montón de obligaciones y quehaceres comerciales. Las películas de El Pampero Cine hasta el día de hoy no tuvieron que lidiar con esas necesidades. Y mientras no le debas nada a nadie, podés trabajar con los actores que querés y hacer que las películas duren lo que tengan que durar. Tiene también su contracara: el movimiento que una película como estas genera desde el punto de vista económico es muy pequeño, entonces para sobrevivir uno busca otras posibilidades: ya sea escribir un guión para la industria o dar charlas en una universidad o dar clases o talleres. Es algo que todos hacemos. Pero esta independencia y la búsqueda por hacer películas de esta manera no tiene un objetivo productivo. No se piensa como el camino hacia algo más – como sucede en la mayoría de los casos. La búsqueda de forma de producir sería en sí ese camino. Para cada película hay que pensar una nueva forma de producir, una nueva forma de puesta en escena – porque obviamente la producción va a influenciar tus posibilidades de puesta en escena, y esto va a generar imágenes que también van a ser nuevas. Todo este espacio de experimentación se basa en la idea de que no hay un lugar a donde llegar, como presupone una carrera en el – a veces – frívolo mundo del cine. La idea es reinventarnos en el día a día, armar fórmulas que no se repitan de un film a otro. Cierta idea de perderse, sin mucho horizonte y en el camino encontrar películas.

e racconto queste cose, non capiscono un cazzo di quello che dico. L'Argentina è un paese che ha una grande capacità di vivere in una crisi cronica e assoluta. Suppongo che ci sia un rapporto con la crisi come strumento. E per qualche motivo, quando racconti in altri paesi – anche negli Stati Uniti, dove pure esiste una scena indipendente, ma con budget molto più elevati – la facilità con cui risolviamo i problemi di produzione, o il fatto che impieghiamo sei anni per fare un film, pensano che siamo dei dilet-tanti, o che siamo pazzi.

MIRTA URSULA GARIBOLDI Quando sono arrivata in Argentina nel 2015 per studiare cinema, poche persone in Europa conoscevano El Pampero e il suo modo di fare film. Mariano Llinás e Agustín Mendilaharsu sono stati i miei primi insegnanti e per me molti dei concetti di cui hai parlato erano oggetto di studio, erano *il* modo di fare film, la forma nella quale ho imparato a pensare il mondo e l'arte. Ho vissuto in questo contesto argentino che ha questo rapporto con la vita e con la creazione e la produzione. Capisco molto bene quello che dici, ma se penso a chi non ha questi riferimenti mi piacerebbe che raccontassi un po' da dove è iniziato, dove è nato e come si è strutturato questo rapporto che avete con il cinema.

CITARELLA Mariano ha fondato El Pampero Cine insieme ad Alejo Mogueillansky e Agustín Mendilaharsu. Insieme a loro c'era anche la mia cara amica Agustina Llambí Campbell, che in seguito ha preso altre direzioni. A un certo punto abbiamo realizzato un film collettivo con diverse persone della mia generazione, tra cui Santiago Mitre, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, intitolato *El amor (prime-ra parte)* [2004]. Eravamo tutti studenti alla Universidad del Cine. Mariano era il nostro professore ed era un film coordinato da lui dalla facoltà. È lì che l'ho conosciuto, non più in veste di insegnante ma come collaboratore. Credo che in quell'occasione abbiamo intuito che il nostro duo funzionava molto bene. Allo stesso tempo, avevo vent'anni ed era quel momento della vita in cui vuoi provare tutto, anche l'industria e la televisione. Di lì a poco Mariano ha iniziato a realizzare *Historias extraordinarias* [2008] e io ho vinto il concorso *Historias Breves* dell'Incaa per realizzare il cortometraggio *Tres juntos*. *Historias Breves* mi obbligava a produrre il mio film seguendo un piccolo schema industriale. Nello

Por otro lado, dando clases en la Universidad Nacional de La Plata, me pasa que los estudiantes traen trabajos filmados, bocetados, con la idea de que en algún momento se van a filmar *en serio*; como si existiera una manera de *hacerlo en serio* y otra no. Yo creo que no podría poner la cámara sin al menos una hipótesis, una voluntad (incluso cuando las cosas muchas veces me han salido mal). Jamás se me ocurriría poner la cámara *más o menos*. Eso no existe como idea cinematográfica. Supongo que tiene que ver con cierta formación de las escuelas de cine. Yo no veo tanta diferencia entre cómo trabajaba yo con mis compañeros en la facultad y cómo trabajo hoy en día con el Pampero Cine. Quizás soy un poco mejor directora porque adquirí experiencia filmando películas. Pero la manera en que me relaciono con un equipo, su configuración y la manera de producir es exactamente la misma que cuando era estudiante. En El Pampero Cine hace veinte años que hacemos las películas de la misma manera, y me parece que esta es la clave para sentirse independiente. Porque no estás corriendo detrás de un *sueño dorado*. Cuando voy a países considerados del primer mundo y cuento estas cosas no entienden un *cazzo* de lo que digo. La Argentina es un país que tiene una gran capacidad de vivir en crisis crónica y absoluta. Supongo que hay una relación con la crisis como herramienta. Y por algún motivo cuando contás en otros países – incluso por ejemplo en los Estados Unidos, donde existe una escena independiente, pero con presupuestos mucho más altos – lo fácil que resolvemos cuestiones de producción, o que pasamos seis años haciendo un film, piensan por un rato que somos amateurs, o que estamos locos.

MIRTA URSULA GARIBOLDI Cuando en 2015 llegué a la Argentina para estudiar cine, aún eran muy pocas las personas en Europa que conocían al Pampero y a su forma de hacer películas. Mariano Llinás y Agustín Mendilaharsu fueron mis primeros profesores y para mí muchos de los conceptos que estuvieste desarrollando recién eran mi material de clases, eran *la* forma de hacer cine, era como aprendí a pensar el mundo y el arte. Viví en este contexto argentino que tiene esta relación a la vida y al crear y al producir. Entiendo muy bien lo que decís, pero si pienso en les que no tienen estas referencias, me gustaría que cuentes un poco de dónde empezó, de donde nació y cómo se fue estructurando esta relación que tienen con el cine.

stesso momento stavo quindi realizzando un cortometraggio per l'Incaa e producendo quella che sarebbe poi diventata la madre di tutte le battaglie: *Historias extraordinarias*. Fu proprio dopo quella doppia esperienza che iniziai a capire quanto fosse più affascinante fare film come avevamo fatto con *Historias extraordinarias*. Aveva significato scoprire la possibilità che il cinema diventasse un esercizio costante e incessante, un esercizio che potesse fondersi continuamente con la nostra vita, dove i viaggi cessano di essere solo viaggi perché portano sempre a dei film e dove il piano di lavoro e il trascorrere del tempo con gli amici diventano improvvisamente sincronizzati. A differenza di quando si fa un film secondo uno schema più tradizionale – per il quale si possono impiegare anche cinque anni a cercare finanziamenti senza girare una sola sequenza – qui il tempo ha un valore diverso e i film si fanno mentre accadono molte altre cose (anche mentre si impara a farli). Per *Historias extraordinarias* abbiamo viaggiato per due mesi facendo sopralluoghi in tutta la provincia di Buenos Aires, conoscendone tutti gli angoli e pensando il film tutti insieme. Come se la pre-produzione fosse una sorta di piccolo *road movie*. *Historias extraordinarias* è stato poi la conferma del quartetto di El Pampero Cine, ovvero Mariano, Alejo, Agustín e io: ognuno a suo modo e secondo il suo mestiere, per dirlo in qualche modo, porta questa capacità e questo modo di fare cinema il più lontano possibile. Da quel momento a oggi la reinvenzione è costante, è un lavoro quotidiano in cui si ripensa sé stessi e si ripensa il cinema e le sue modalità di produzione. È una cosa che è sempre in movimento, una forma di produzione talmente mediata dalla propria vita che vita e film non sono mai separati. E tutto finisce per essere un incontro, dove ci si incrocia, ci si contagia a vicenda e dove il gruppo permette che le cose si trasformino fino a far apparire qualcos'altro, una terza cosa.

GARIBOLDI Sei entrata al Pampero Cine come produttrice, sperimentando e creando – forse per la prima volta – un modo nuovo e diverso di produrre cinema. Poi hai iniziato a dirigere o ti sei resa conto che potevi e volevi farlo. Qual è stato il tuo percorso in questo arco di tempo e in che misura tu, o voi, dividete i ruoli e le responsabilità di un'équipe cinematografica all'interno del Pampero Cine?

CITARELLA Mariano empezó con El Pampero Cine junto con Alejo Moguillansky y Agustín Mendilaharsu. También estaba mi querida amiga Agustina Llambi Campbell, también fundadora de EPC, que después tomó otros rumbos. En un momento hicimos una película colectiva entre varias personas de mi generación, entre los cuales estaban Santiago Mitre, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, se llamaba *El amor (primera parte)* [2004]. Éramos todos de la misma camada de la Universidad del Cine. Mariano era nuestro profesor y fue una película coordinada por él desde la facultad. Ahí conocí a Mariano, ya no como profesor sino como co-equiper. Supongo que ahí ya vislumbramos un poco que nuestra dupla funcionaba muy bien. Al mismo tiempo, yo estaba en los veinte, en ese momento de la vida donde quería probarlo todo, incluso la industria y la televisión. Después de un tiempo, Mariano empezó a hacer *Historias extraordinarias* [2008] y yo gané el concurso de Historias Breves del Incaa para hacer el cortometraje *Tres juntos*. Historias Breves me obligaba a producir mi película siguiendo un pequeño esquema industrial. Me encontraba al mismo tiempo haciendo un corto del Incaa y produciendo la que después iba a ser la madre de todas las batallas: *Historias extraordinarias*. Fue justamente después de esa doble experiencia que empecé a entender cuánto más encanto tenía hacer películas de la manera en que habíamos hecho *Historias extraordinarias*. Fue descubrir la posibilidad de que el cine se volviera un ejercicio constante, incesante, un ejercicio que todo el tiempo se podía mezclarse con nuestras vidas, donde los viajes dejan de ser solo viajes porque siempre desembocan en películas y donde el plan de trabajar y estar con los amigos de repente se sincroniza. A diferencia de cuando uno hace una película en un esquema más tradicional – donde te podés pasar hasta 5 años buscando financiación sin filmar un solo plano – acá el tiempo tiene otro valor y las películas se hacen mientras van pasando muchas otras cosas (incluso mientras se las aprende a hacer). Para *Historias extraordinarias* viajamos durante dos meses de scouting por toda la provincia de Buenos Aires, conocimos todos sus rincones y fuimos pensando en la película todos juntos. Como si la preproducción fuese una especie de pequeña *road movie*. *Historias extraordinarias* fue entonces la confirmación del

CITARELLA Con *Ostende* mi sono resa conto che all'interno dello stesso schema di produzione che avevo costruito potevo anche dirigere film: non è che chi si occupa di produzione sia condannato a fare esclusivamente produzione, direi che è anzi il contrario. Mi sembra che questo gioco tra i due ruoli mi abbia permesso di trovare la mia strada come regista all'interno di questa struttura.

In generale, la produzione è un campo che ti coinvolge completamente e molti dei suoi aspetti hanno più a che fare con l'amministrazione che con la cinefilia. In questo modo si rischia di allontanarsi dal cinema, di alienarsi tra i numeri e dimenticare il motivo per cui si sta facendo quello che si sta facendo. È quel che accade a molti produttori. In questo senso, credo che la possibilità non solo di produrre in gruppo con questi scambi di ruoli, ma anche il fatto di aver iniziato a dirigere in questo modo e di essere produttrice di me stessa dia ai film una loro particolarità. El Pampero Cine lavora sempre in autogestione, ma questo non ci rende meno ambiziosi. Avere a disposizione degli strumenti come produttrice ti permette in molti casi di sapere molto bene come produrre questa o quell'immagine. La possibilità di pensare una sceneggiatura o una messa in scena a partire dalla produzione, e viceversa, significa che ciò che produci ha un'indole diversa. Invece di scrivere un film e cercare attori si scrive un film *per* certi attori; invece di scrivere un film e cercare location, si scrive un film *per* un luogo o una location specifici. Questo investimento, che ha molto a che fare con la produzione, è ciò che mi spinge a trovare un modo per produrre e dirigere i miei film. Credo che tutti noi del Pampero Cine siamo produttori proprio per questo motivo. Detto questo, non mi sento meno parte de *La flor* perché ne sono la produttrice. Ovviamente ho un rapporto molto più intenso con *Trenque Lauquen*: per quanto di gruppo possa essere la struttura, dirigere un film comporta una grande solitudine e sofferenza personale; al di là di questo, non sento che gli altri film del Pampero Cine siano meno miei o siano meno personali, perché l'esperienza cinematografica ha a che vedere con il fare i film, indipendentemente dal tipo di lavoro che si svolge.

cuarteto de El Pampero Cine que somos Mariano, Alejo, Agustín y yo: cada uno a su manera y desde su propio oficio, por llamarlo de alguna forma, lleva lo más lejos posible esta capacidad y esta forma de hacer películas. Desde ese momento al día de hoy la reinención es constante, es un trabajo cotidiano de repensarse y de repensar el cine y cómo producirlo. Es algo que está todo el tiempo moviéndose, es una forma de producir que está tan mediada por tu propia vida, que la vida y las películas no se separan nunca. Y todo termina siendo un encuentro, donde nos cruzamos, nos contagiamos y donde lo grupal permite que las cosas se transformen al punto que aparezca algo más, una tercera cosa.

GARIBOLDI Vos entraste en El Pampero Cine como productora, experimentando y consagrando – quizás por primera vez – una nueva otra forma de producir cine. Luego empezaste a dirigir o comenzaste a darte cuenta de que podías y querías hacerlo. ¿Cómo fue tu camino a lo largo de este tiempo y en qué medida divides (o dividen) los rubros y las responsabilidades de un equipo de cine dentro del Pampero Cine?

CITARELLA Con *Ostende* me doy cuenta de que dentro de este mismo esquema que yo había estado produciendo podía dirigir películas: no es que las personas que hacen producción están condenadas a hacer exclusivamente producción sino diría que es al revés. Me parece que este juego entre los rubros hizo posible que yo encontrara también el camino como directora dentro de esta estructura.

Por lo general, la producción es un rubro que absorbe toda tu cabeza y muchos de sus costados tienen más que ver con la administración que con la cinefilia. Esto te pone en riesgo: de alejarte del cine, de alienarte entre números y olvidarte para qué era que estabas haciendo esto que hacías. Es lo que les pasa a muchos productores. En este sentido creo que la posibilidad no sólo de producir de manera grupal con estos intercambios de roles, sino también de que yo empezara a dirigir en este esquema y ser mi propia productora, hace que las películas tengan su particularidad. En El Pampero Cine hay siempre autogestión pero eso no nos hace menos ambiciosos. Tener herramientas como productora te permite en muchos casos saber muy bien cómo produ-



INZERILLO ◦ *Tres juntos* è il tuo primo cortometraggio. Perché non è un film del Pampero Cine?

CITARELLA All'università avevo realizzato diversi cortometraggi. C'era, per esempio, una commedia musicale intitolata *Canción para Ana* [2002], che non so nemmeno dove sia finita! E non sono neanche sicura di volerla rivedere.

Il cortometraggio *Tres juntos* è nato da una mia idea precedente, ma ho iniziato a scriverlo solo per un concorso di storie brevi dell'Incaa. Ricordo di aver inviato la sceneggiatura ad Agustín Mendilaharsu e Mariano Llinás per avere la loro opinione. Credo che all'epoca fosse piaciuta loro. Nello stesso periodo stavamo iniziando a realizzare *Historias extraordinarias* e provavo a portare in *Tres juntos* molto di quello che stavo sperimentando con El Pampero Cine, anche se era molto difficile. Questo cortometraggio è stato realizzato seguendo le regole di una struttura più industriale, secondo le leggi cinematografiche argentine. Ti davano pochi soldi ma dovevi soddisfare moltissimi requisiti, come se si trattasse di un film con una struttura di produzione normale. È un caso tipico dell'industria: voler creare schemi di lavoro *ibridi*, dove tutti finiscono per essere confusi e a volte anche arrabbiati, a ragione, perché le pretese sono industriali ma le risorse sono scarse. Ecco perché questo cortometraggio non avrebbe mai potuto essere prodotto dal Pampero Cine. Inoltre non facevo ancora parte del gruppo e, dato che si trattava di un concorso in cui mi ero presentata da sola, immagino che avessi voglia di fare da sola. Volevo anche mettermi alla prova in una struttura del genere. *Tres juntos* è un cortometraggio molto diverso dai film che ho realizzato in seguito (come regista e come produttrice). Non sono nemmeno sicura che mi piaccia così tanto. Forse mi sembra poco maturo, un po' convenzionale, con tanta paura di sperimentare e di mettere a repentaglio la sto-

cir tal o qual imagen. La possibilità di pensare desde la producción un guión, la posibilidad de pensar desde la producción una puesta en escena y al revés hace que esto que vos produzcas es una cosa de otra índole. En lugar de escribir una película y buscar actores, escribís una película *para* ciertos actores, en vez de escribir una película y buscar locaciones, escribís una película *para* un lugar o una locación. Esta inversión, que tiene mucho que ver con la producción, es lo que a mí me hace encontrar una forma de producir y dirigir mis propias películas. Creo que todos dentro de El Pampero Cine somos productores, por este mismo motivo. Dicho esto, yo no me siento menos parte de *La flor* por ser la productora. Obviamente siento una relación mucho más intensa con *Trenque Lauquen*: la dirección de una película conlleva – por más grupal que sea tu estructura – una gran dosis de soledad y de sufrimiento personal; más allá de esto, no siento que el resto de las películas de El Pampero Cine sean menos mías, o sean menos propias, porque justamente la experiencia cinematográfica tiene que ver con hacer las películas, no importa el rubro que uno esté ocupando.

INZERILLO ◦ *Tres juntos* es tu primer cortometraje. ¿Por qué no es una película del Pampero Cine?

CITARELLA Yo había hecho varios cortos en la facultad. Había, por ejemplo, una comedia musical que se llamaba *Canción para Ana* [2002], que no sé siquiera dónde está! Tampoco estoy segura de querer verlo!

El corto *Tres juntos* nace de una idea anterior que tenía, pero que me pongo a escribir recién para un concurso de Historias Breves, del Incaa. Recuerdo que les mandé el guión a Agustín Mendilaharsu y Mariano Llinás para que me dieran sus opiniones. Creo que en aquel momento les gustó. En paralelo empezábamos a hacer *Historias extraordinarias* y traté de llevar mucho de lo que iba experimentando con El Pampero Cine a *Tres juntos*, aunque fue muy difícil. Este corto se hizo siguiendo las reglas de una estructura más industrial, siguiendo las leyes cinematográficas argentinas. Te daban muy poco dinero pero tenías que cumplir un montón de requisitos, como si fuera una película con una estructura de producción normal. Es un caso típico de industria: que-

ria. È un cortometraggio ordinario, ed è questo che non va secondo me.

GARIBOLDI È interessante che tu dica di non riconoscermi più tanto in questo film, perché a noi è sembrato di trovarci molte caratteristiche dei tuoi film successivi. È il primo film che hai girato a *Trenque Lauquen*, e qui inizi a porti il problema di come rappresentare lo spazio, e sperimenti le riprese in una piccola città nell'entroterra della provincia di Buenos Aires. E c'è anche un personaggio femminile centrale, piuttosto silenzioso, che si esprime attraverso i suoi gesti e tramite la messa in scena stessa del film. Se pensiamo alla tua filmografia, questi sono due elementi fondamentali, che forse all'epoca erano ancora spunti inconsci, ma visti oggi sono evidenti.

CITARELLA È giusto quel che avete pensato, ma continuo ad avere i miei dubbi. Mi sembra che sia stato pensato in modo un po' frivolo, o come si dice in Argentina "timorato". C'è un elemento interessante nel personaggio principale, che è una donna, ed è la curiosità. Il problema è che questa curiosità non ha a che fare con la finzione – come accade con i personaggi di Laura in *Ostende* e *Trenque Lauquen*, o anche con alcuni episodi de *La mujer de los perros* – ma con temi della vita, della realtà, del mondo e della sua quotidianità. È qui che sento un po' di distanza da questo cortometraggio, e comincio a pensare che quando si mette questa curiosità in un personaggio e questo dispiega strutture e finzioni, i film hanno la possibilità di raccontare qualsiasi cosa gli capiti a tiro. Questo determina una forma infinita di cinema. Quando invece la curiosità ha a che fare con un tema molto concreto come – nel caso di *Tres juntos* – il risveglio sessuale nell'adolescenza o i rapporti erotici a una certa età (o durante l'estate!), è totalmente diverso. Credo sia questa la parte del corto con cui mi trovo in difficoltà. Sintetizza un'idea, la tematizza, le dà un nome, e questo alla fine preclude il mistero. A differenza dei film che ho fatto da allora in poi, dove il mistero è il centro e il fulcro. In ogni caso dovrei rivederlo, in 35 mm, per vedere se cambio idea.

Un altro aspetto a cui non avevo pensato è l'erotismo, che è un elemento presente in *Trenque Lauquen* e che appare molto in *Ostende*. In questo cortometraggio c'è un testo tratto da un libro scritto molto male, uno di quei romanzi erotici che leggevamo quando avevamo quindici anni. Questo mi sembra interes-

rer armar esquemas de trabajo *híbridos*, donde todo el mundo termina confundido y hasta a veces enojado – con razón – porque las pretensiones son de industria, pero los recursos son escasos.

Por eso este corto jamás podría haber sido producido por el Pampero Cine. Además, yo todavía no formaba parte del grupo y, dado que había sido un concurso donde me había presentado sola, supongo que quería hacerlo por mi cuenta. Probarme también en una estructura así. *Tres juntos* es un corto muy diferente a las películas que hice después (como directora y como productora). Ni siquiera estoy segura de que me guste tanto. Quizás me parece un poco joven, algo convencional, con mucho miedo a probar cosas y a poner en peligro el relato. Es un corto que está correcto, y eso es lo que me parece mal.

GARIBOLDI Es interesante que digas que no te reconozcas más en la película, porque a nosotres nos pareció reconocer en ella un montón de características de tus films posteriores. Es la primera película que rodaste en *Trenque Lauquen*, donde empezás a plantear la cuestión de cómo retratar el espacio, donde experimentás filmar en una ciudad más chica del interior de la provincia de Buenos Aires. También hay un personaje femenino central, que es bastante silencioso y se expresa a través de su gestualidad y a través de la misma puesta en escena de la película. Si pensamos en tu filmografía, son dos elementos fundamentales, que tal vez en aquella época aún eran indicios inconscientes, pero vistos hoy en día son evidentes.

CITARELLA Está bueno lo que pensaron. Yo tengo mis dudas. Siento que estuvo pensado de manera un poco frívola, ó como se dice en argentina "timorata". Hay un elemento interesante en el personaje principal, que es una mujer, que es la curiosidad. Lo que pasa es que esta curiosidad tiene que ver no con la ficción – como pasa con los personajes de Laura en *Ostende* y *Trenque Lauquen*, o mismo con ciertos episodios de *La mujer de los perros* – sino que tiene que ver con temas de la vida, de la realidad, del mundo y su cotidianeidad. Es ahí donde siento un poco de distancia con este corto, donde empiezo a pensar que cuando ponés esta curiosidad en un personaje y esto despliega estructuras y ficción, las películas tienen la posibilidad de narrar cualquier cosa que se les aparezca por el camino. Eso determina una for-

sante ed è un elemento del cortometraggio che mi è sempre piaciuto, questa forma di erotismo mainstream, a quell'età, in quel momento. Ho fatto questo cortometraggio a vent'anni, *Ostende* a trenta, *Trenque Lauquen* a quaranta: credo che ci sia una piccola evoluzione nella rappresentazione dell'erotismo.

INZERILLO È un film con un montaggio molto veloce, ci sono molti tagli e sembra che la macchina da presa non si fermi mai. È piuttosto diverso dagli altri film che hai fatto. Un'altra cosa che mi ha colpito è che c'è un film nel film, cioè l'horror che si vede in televisione, dove Mariano Llinás interpreta l'assassino!

CITARELLA L'avevo dimenticato!

INZERILLO Anche se oggi non ti riconosci molto in questo film, mi interessa sapere come vedi l'uso dei movimenti di macchina e del montaggio veloce. È un modo completamente diverso di fare cinema, no?

CITARELLA Credo che sia un insieme di molte cose. Ad ogni modo, ora che ci penso, mentre vi parlo, faccio un po' pace con questo cortometraggio. Ci sono molti piani sequenza in questo film: la prima sequenza del corto è un piano sequenza di una conversazione tra le due ragazze, con una panoramica che va da una all'altra, molto precisa e con un ritmo molto particolare. C'erano molte altre sequenze di questo tipo, ma – per i requisiti del concorso e, soprattutto, per alcuni problemi di ritmo del cortometraggio – le abbiamo tagliate ovunque. Penso che (non ricordo se l'ha detto Antonioni o Filippelli) il cinema sia una ginnastica, e via via che fai film impari e scopri le possibilità del linguaggio. Ho la sensazione che in questo cortometraggio – al di là di una certa ossessione per la camera a mano, per la ricerca di uno stile che oserei dire era di moda all'epoca – ci fossero delle idee. C'erano piani sequenza, anche lunghi. In molti casi non sono sopravvissuti perché erano sbagliati, non funzionavano. Il modo per risolverli era un montaggio che andasse in una direzione del tutto opposta, che lavorasse a una velocità diversa. Mi sembra che l'errore sia proprio lì: nel ritmo. Da un lato, voler sincronizzare la velocità di ciò che accadeva con un posizionamento della macchina da presa che emulava un certo movimento; dall'altro, andare contro – in alcuni casi – alla durata delle sequenze. È

ma de lo cinematográfico interminable. En cambio, cuando la curiosidad tiene que ver con un tema muy concreto como – en el caso de *Tres juntos* – el despertar sexual en la adolescencia ó los vínculos eróticos a cierta edad (ó hasta el verano!), es totalmente distinto. Creo que esta es la zona del corto con la que me peleo. Es como que sintetiza una idea, la tematiza, la nombra y eso impide finalmente el misterio. A diferencia de las películas que fui haciendo después, donde el misterio es el centro y el sostén. De todas formas podría verlo de nuevo, en 35 mm, a ver si cambio de opinión.

Otro aspecto en el cual no había pensado es el del erotismo, que es un elemento presente en *Trenque Lauquen* y que aparece mucho en *Ostende*. En este corto aparece concretamente un texto de un libro muy mal escrito, de estas novelas eróticas que leíamos cuando teníamos 15 años. Eso sí me parece interesante y es algo del corto que siempre me gustó, que es esa forma mainstream de lo erótico, a esa edad, en ese momento. Este corto lo hice a los veinte, *Ostende* a los treinta, *Trenque Lauquen* a los cuarenta: creo que aparece ahí una pequeña evolución del retrato de lo erótico.

INZERILLO Es una película donde hay un montaje muy rápido, muchísimos cortes y parece que la cámara no para nunca. Es bastante diferente de todo lo demás que has hecho. Otra cosa que me llamó mucho la atención es que hay una película dentro de la película, es decir la película del terror que se ve en la televisión, donde Mariano Llinás interpreta al asesino!

CITARELLA ¡Lo había olvidado!

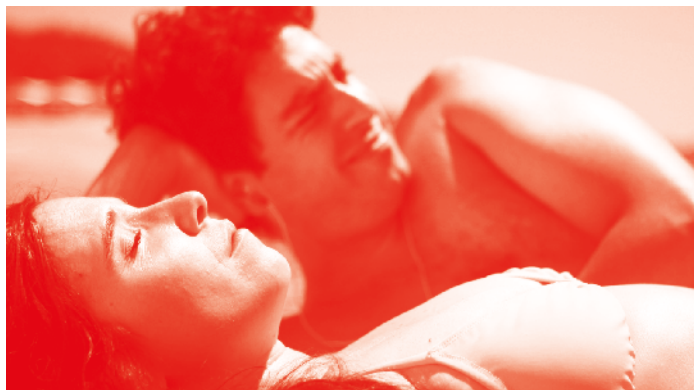
INZERILLO Mesmo si ya no te reconoces tanto en esta película, me interesa saber cómo ves ahora el uso de los movimientos de cámara y del montaje rápido. Es una manera de hacer cine completamente distinta, ¿no?

CITARELLA Creo que es una mezcla de muchas cosas. Igual, ahora que pienso, a medida que voy hablando con ustedes me voy amigando un poco más con ese corto. Hay muchos planos secuencia en esta película: el primer plano del corto es un plano secuencia de una conversación entre las dos chicas, con paneos de una a otra, muy precisos y con un rit-

un problema di ritmo, tempo e frammentazione. Ma, insomma, sono cose che una fa, dei tentativi. Rodrigo Moreno ci raccontava che Yasujiro Ozu, in un'intervista, ha detto di aver trovato il suo stile solo al trentasettesimo film, o qualcosa del genere. Insomma: un regista deve girare molto per capire, per imparare e per trovare.

GARIBOLDI Passiamo a **Ostende**. Prima di entrare più in profondità nel film, puoi raccontarci com'è nato? Inoltre, è il tuo primo film con El Pampero: lo definiresti completamente *pamperiano* o è solo un inizio?

CITARELLA Credo che dei film che ho diretto, *Ostende* sia quello che più manifesti la dimensione del gruppo. Abbiamo sempre partecipato tutti a tutti i film, ma questo, *Historias extraordinarias* e *Castro* [Alejo Moguillansky, 2009] sono film che si susseguono in un'epoca del Pampero Cine in cui avevamo una struttura ancora più ridotta e dovevamo risolvere tutto tra noi quattro. Concretamente, il fatto era che eravamo reduci da *Historias extraordinarias* e *Castro*. Io avevo girato quel corto – fuori dalla nostra struttura – e poi avevamo iniziato a filmare *La flor*. In parallelo avevo fatto il progetto di produzione (e Mariano la sceneggiatura) del film *El estudiante* [Santiago Mitre, 2011], prodotto da La Unión de los ríos, che erano già nostri vecchi amici. In quel momento ero un po' in crisi e mi ricordo che feci una riunione con Mariano e lui mi disse: «Perché non giri qualcosa? Qualcosa che sia facile da produrre



mo muy particular. Había muchos otros planos así, pero – por las exigencias del concurso y, sobre todo, por ciertos problemas de ritmo del corto – lo fuimos recortando de todos lados. Creo que (nunca recuerdo si lo decía Antonioni o Filippelli) la práctica cinematográfica es una gimnasia, y a medida que vas haciendo películas vas aprendiendo y descubriendo posibilidades en el lenguaje. Me da la sensación de que en este corto – más allá de cierta obsesión con la cámara en mano, con la búsqueda de un estilo que hasta me animo a decir en ese momento estaba *de moda* – había unas ideas. Había planos secuencia. Largas duraciones. En muchos casos no sobrevivieron porque estaban mal, porque no se sostenían. La manera de resolverlos fue con un montaje que fuera completamente en contra de esto, que trabajara una velocidad diferente. Me parece que el error está justamente ahí: en el ritmo. Por un lado, querer sincronizar la velocidad de lo que sucedía con una puesta de cámara que emulaba cierto movimiento; por otro, ir en contra – en algunos casos – de la duración de los planos. Es un problema de ritmo, de tiempo y de fragmentación. Pero bueno, son cosas que una hace, que prueba. Rodrigo Moreno nos contaba que Yasujiro Ozu en una entrevista contaba que él sintió haber encontrado su estilo recién en la película número treinta y siete, o algo así. O sea: uno como cineasta necesita filmar mucho para entender, para aprender, para encontrar.

GARIBOLDI Pasemos a **Ostende**. Antes de profundizar en la película, ¿nos contarías cómo nació? Además, es tu primera película del Pampero. ¿Es una película completamente *pamperiana* o es recién el comienzo?

CITARELLA Credo que de las películas que he dirigido *Ostende* es la más grupal. Todos siempre hemos participado de todos los films, pero este film – tal como *Historias Extraordinarias* o *Castro* [Alejo Moguillansky, 2009] – son películas que suceden en una época de El Pampero Cine donde teníamos una estructura aún más pequeña y resolvíamos casi todo entre nosotros cuatro. Concretamente, lo que pasaba era que habíamos hecho *Historias extraordinarias* y *Castro*. Yo había hecho este corto – por fuera de nuestra estructura – y posteriormente habíamos empezado a filmar *La flor*. Paralelamente,

re. Devi dirigere un corto, un film, quello che vuoi. Ma devi tornare a farlo». Mariano è molto bravo a capire i momenti di difficoltà degli amici ed è capace di trovare delle soluzioni. Ne parliamo subito e in questo scambio venne fuori il nome di Laura Paredes, quello degli altri attori e quello del Vecchio Hotel Ostende, un hotel molto amico che si trova sulla costa di Buenos Aires. Roxi, la proprietaria, ci disse che l'hotel era chiuso in quei giorni ma che c'era un guardiano e quindi sarei potuta andare lì per scrivere il film. Così decisi di andare subito a Ostende da sola, in auto (le auto sono sempre compagne fidate dei film *pamperiani*), a passare alcuni giorni al mare, fuori stagione, convivendo con il guardiano dell'hotel e vivendo una vita molto simile a quella della protagonista di *Ostende*. Avevo quindi già un luogo, un'attrice e alcune idee in mente. Ero anche molto propensa a lavorare il suono quasi come tema principale – in *Ostende* la costruzione del suono è un elemento chiave.

Con tutto questo in testa, inizia il periodo di scrittura con un lungo scambio con Mariano, che era a Buenos Aires, e commentava quello che io man mano gli mandavo. La grande scoperta di *Ostende* – per me, come regista – è che i film finiscono sempre per essere dei ritratti di luoghi (e non di persone), e che questo serve sempre come punto di inizio. Tutto il resto dovrà aderire a questa struttura. Ma è la geografia (sì, anche il punto in cui sorge il sole!) che comanda le azioni dei personaggi. La costruzione di questo spazio è il filo che non bisogna mai perdere. Poi, ovviamente, il film scappa verso altri luoghi, ma quello non smette mai di essere il punto di partenza. Un esempio in *Ostende* è, per me, il trasferirsi da una stanza all'altra (che ricordo ci ha fatto discutere molto nella fase di montaggio). Questo cambio non è necessario dal punto di vista del contenuto, ma produce giri, spostamenti, attese e possibilità cinematografiche di questo tipo. Inoltre, permette che il personaggio si sposti e che la tensione con i personaggi che la circondano (quel che lei sente, quel che osserva) si trasformi e si rinnovi. Si rinnovano i misteri. E poi, nel percorso, continuiamo a scoprire l'hotel. In tutti questi scambi nasce la proposta – sicuramente di Mariano – di utilizzare la canzone di Vinicius de Moraes. Ricordo che il guardiano dell'hotel ascoltava sempre qualcosa di simi-

también hice el diseño de producción (y Mariano el guión) de la película *El estudiante* [Santiago Mitre, 2011], producida por La unión de los ríos, que eran ya viejos amigos. Creo que tuve una pequeña crisis y me acuerdo que tuve una reunión con Mariano donde me dijo: «¿Por qué no filmás algo? Algo que sea fácil de producir. Tenés que dirigir un corto, una película, lo que te dé la gana. Pero tenés que volver a dirigir». Mariano es muy bueno diagnosticando los malos momentos de los amigos y es un gran solucionador. Lo discutimos inmediatamente y en este intercambio apareció el nombre de Laura Paredes, aparecieron los actores y luego apareció el Viejo Hotel Ostende, un hotel muy amigo, ubicado en la costa bonaerense. Hablamos con Roxi, la dueña, y nos dijo que el hotel estaba cerrado en esos días, pero que había un sereno cuidándolo, y que yo podía ir y escribir la película allí. Inmediatamente decidí irme a Ostende sola, en auto (los autos siempre son los grandes compañeros de las películas pamperas), a pasar unos días a la playa, fuera de temporada, conviviendo con el cuidador del hotel, viviendo una vida muy parecida a la de la protagonista de *Ostende*. Entonces tenía una locación, una actriz y algunas ideas sueltas. Tenía muchas ganas también de trabajar el sonido casi como tema – en *Ostende* es bastante clave la construcción del sonido.

Con esas cosas en la cabeza, comenzó la escritura y un largo intercambio con Mariano, que estaba en Buenos Aires, haciendo rebotes y comentarios de lo que yo le iba mandando. El gran descubrimiento de *Ostende* – para mí, como directora – es el descubrir que las películas terminan siempre siendo retratos de lugares – ya ni siquiera de personas – y de que eso siempre va a servir como punto de partida. Todo lo demás se adhiere a esa estructura. Pero lo geográfico (¡incluso hasta por dónde sale el sol!) es lo que va comandando las acciones de los personajes. La construcción de ese espacio es el hilo que no hay que perder. Después, obviamente, el film se fuga por otros lugares, pero ese no deja de ser el punto de partida. Un ejemplo en *Ostende* es, para mí, la mudanza de un cuarto a otro (que recuerdo fue bastante discutida en el proceso de montaje). La mudanza es innecesaria desde el punto de vista *argumental*, pero produce recorridos, traslados, esperas y ese tipo de posibilidades cinematográficas. Además, permite

le e io mi chiedevo se fosse la radio o era lui che la ascoltava *in loop*. Viene fuori questa idea di *Tarde em Itapoã*, la canzone che non si ascolta mai per intero e che si ripete di continuo. Nella scrittura appaiono anche due tipi di film, come una specie di perenne disputa tra due forme possibili di fare cinema... Da una parte c'era la possibilità di una commedia più mondana, rappresentata principalmente dal personaggio di Julián Tello [il barista], mentre dall'altra parte c'era l'idea del mistero e del thriller. Ricordo che Mariano insisteva perché nessuna delle due opzioni prevalesse. E credo avesse ragione. Alla fine, quello che doveva essere un corto finisce con una stesura di cinquanta o sessanta pagine e le riprese iniziano un mese dopo.

Le riprese sono state molto veloci, abbiamo finito in pochissimo tempo: abbiamo girato per due settimane a dicembre e abbiamo montato il tutto in un mese. Poi abbiamo visto il film e ci siamo accorti che ci mancavano alcune cose. Siamo tornati a Ostende, abbiamo filmato quello che mancava, abbiamo fatto vedere il film al Bafici (Festival Internazionale del Cinema Indipendente di Buenos Aires) che l'ha selezionato. Tutto questo è accaduto in meno di quattro mesi e penso che sia per questo che il film ha un aneddoto che gli fa da epilogo: il nostro amico Walter Jakob (un attore argentino che ha collaborato alla scrittura di alcuni film di Alejo e partecipa spesso ai montaggi dei nostri film) l'ha visto al Bafici e ha detto che il film funzionava, ma che mancava una scena che implicasse la presenza di un pericolo, qualcosa che avvicinasse il personaggio di Laura e quello del *vecchio*. Allora siamo andati di nuovo a Ostende a filmare quella scena, nonostante avessimo già mostrato il film al Bafici. Abbiamo riaperto il film, girato una nuova scena e l'abbiamo aggiunta, abbiamo rifatto il missaggio dei suoni e chiuso il film un'altra volta. Oggi quella scena – la scena della colazione – è una scena chiave per me. Ha migliorato il film.

INZERILLO Il film era girato in pellicola o in digitale?

CITARELLA Digitale. Sì, una parte dell'esistenza del Pampero Cine è ovviamente legata alle tecnologie che permettono di girare i film in questo modo.

mudar al personaje y que la tensión con los personajes que la rodean (lo que ella oye, lo que observa) se transforme y se renueve. Se renuevan los misterios. Y, además, en el camino, seguimos descubriendo el hotel. En todos esos intercambios, surge la propuesta – seguramente de Mariano – de utilizar la canción de Vinicius de Moraes. Recuerdo que el cuidador del hotel estaba siempre escuchando un mismo tema y yo me preguntaba si sería la radio ó si sería él mismo escuchando *en repeat*. La cosa es que aparece esta idea de *Tarde em Itapoã* y la canción que nunca se termina de escuchar y que se repite una y otra vez. En la escritura aparecen también dos tipos de película, una suerte de disputa constante entre dos formas posibles del cine.. Por un lado estaba la posibilidad de una comedia más mundana, representada sobre todo por el personaje de Julián Tello [el bartender], y por otro lado existía esta idea del misterio, del thriller. Recuerdo que Mariano insistía con que ninguna ganara esa pulseada. Y creo que tenía razón. Finalmente, lo que iba a ser un corto termina en cincuenta ó sesenta páginas que se filman un mes después. Fue una película hecha con gran rapidez, se gestó en muy poco tiempo: se filmaron dos semanas en Diciembre, la montamos en un mes. Luego la vimos y nos dimos cuenta de que nos faltaban algunas cosas. Volvimos a Ostende, filmamos esas cosas que faltaban, se la mostramos al Bafici y la invitaron. Se hizo en menos de cuatro meses y por eso supongo que el film tiene una anécdota que funciona como epilogo: nuestro amigo Walter Jakob (que es un actor argentino que co-escribió algunas películas de Alejo y participa mucho de los montajes de nuestras películas), la vio en el Bafici y señaló que el film funcionaba, pero que le faltaba una escena que implicara algo de peligro, algo de cercanía entre el personaje de Laura y el del *viejo*. Entonces se nos ocurrió ir de nuevo y filmar esta escena, incluso habiendo ya mostrado el film en el Bafici. Volvimos a abrir la película, filmamos una nueva escena y la metimos, volvimos a hacer la mezcla de sonido y volvimos a cerrar la película. Hoy día esa escena – la escena del desayuno – es una escena clave para mí. La película quedó mejor.

INZERILLO ¿La película estaba rodada en 35mm o en video?

INZERILLO Io l'ho visto due volte e mi è sembrato interessante il rapporto tra te e Laura, ma anche l'idea che il personaggio avrebbe avuto una sua evoluzione in *Trenque Lauquen*. Prima di rivedere il film mi sembrava che l'hotel fosse deserto, ma in realtà ci sono altre persone, semplicemente si tratta di un film dove chi crea lo spazio è lo sguardo di Laura, il che è molto interessante. Ci sono due luoghi, la spiaggia e l'hotel, e poi c'è il fuori campo, che in generale mi sembra essenziale nel tuo lavoro. Direi che è proprio qui, in questo film, che si pongono per la prima volta la questione dello sguardo e quella del fuori campo.

CITARELLA Per pensare alla questione dello sguardo, io faccio sempre l'esempio dei film di Rossellini con Ingrid Bergman. Uno sguardo straniero implica sempre un segreto, come in *Stromboli*. È l'operazione perfetta perché il personaggio sia al contempo spettatore e personaggio attivo, che possa partecipare perché ha un'impresione di impunità. Non è del posto, viene da fuori. Ho come la sensazione che tanto in *Ostende* quanto in *La mujer de los perros* e in *Trenque Lauquen* sia stato necessario creare personaggi che potessero vedere e sorprendersi, e che per questo abbiamo dovuto trattarli come se fossero degli stranieri. Lavorando non tanto su una distanza, quanto su uno straniamento. Per quel che riguarda il lavoro con il fuori campo, è una cosa che si costruisce anche con il linguaggio dell'attore. Davanti a questi stimoli sonori o a queste situazioni di osservazione, appare una specie di clown. Un personaggio che a tratti adotta un registro minimo, neutro, ma che nella relazione con il fuori campo, attraverso le sue reazioni, scatena la commedia. D'altra parte capita anche l'opposto: certi piccoli eventi – gesti o decisioni degli attori – danno nuove possibilità al fuori campo, che si può ricostruire quasi completamente in post-produzione e pertanto, a sua volta, continuare a modificare l'azione. In *Ostende* c'è una sottigliezza e una reinvenzione di tutto – della recitazione, delle inquadrature, della messa in scena e del film nella sua interezza – a partire dal suono e dalle sue possibilità in post-produzione.

GARIBOLDI Quello di cui parli è molto chiaro. In *Ostende* inizi ad instaurare una relazione molto stretta con il suono, molto dettagliata, molto peculiare, che troviamo in tutti i film del Pampero Cine, ma che nei tuoi film assume un aspetto ancora più singolare, puntiglioso e probabilmente manifesto...

CITARELLA Era video. Sì, ovviamente parte de la existencia de El Pampero Cine está ligada a las tecnologías que permiten hacer las películas de esta manera.

INZERILLO Yo la vi dos veces y me parecía muy interesante la relación entre vos y Laura, y la idea de que el personaje evolucionará en *Trenque Lauquen*. Antes de que viera otra vez la película me parecía que el hotel estaba desierto pero no, hay otra gente, solo que es una película donde quien crea el espacio es la mirada de Laura, y esto es muy interesante. Hay dos lugares, que son la playa y el hotel, y luego hay el fuera de campo, que me parece algo muy esencial de tu trabajo en general. Diría que es aquí, en esta película, que se plantea por primera vez la cuestión de la mirada y la del fuera de campo.

CITARELLA Para pensar en la cuestión de la mirada, yo siempre doy el ejemplo de las películas de Rossellini con Ingrid Bergman. Ese secreto que implica una mirada extranjera, como sucede en *Stromboli*. Es la operación perfecta para que el personaje funcione a la vez como espectador y como un personaje activo, que puede participar porque tiene un dejo de impunidad. No es de ahí, viene de afuera. Tengo la sensación de que tanto en *Ostende*, como en *La mujer de los perros*, como en *Trenque Lauquen*, fue necesario construir personajes que pudieran mirar y sorprenderse y para eso hubo que trabajarlos en un sentido extranjero. No sé si distante, sino extrañado. Luego, con respecto al trabajo con el fuera de campo, es algo que se construye también con el lenguaje del actor. Frente a estos estímulos sonoros ó a estas situaciones de observación, aparece una especie de clown. Un personaje que por momentos está en un registro muy pequeño, muy neutro, pero que en la relación con este fuera de campo, a través de sus reacciones, arma la comedia. Por otra parte, sucede también a la inversa: ciertos pequeños acontecimientos – gestos o decisiones actorales – generan nuevas posibilidades al fuera de campo, que puede reconstruirse casi completamente en post-producción y con eso, a su vez, seguir modificando la actuación. En *Ostende* hay una sutileza y una reinvenção de todo – de la actuación, de los planos, de la puesta en escena y de la película en su totalidad – a partir del sonido y sus posibilidades en la postproducción.

CITARELLA Il cinema, a differenza della letteratura, in molti casi non ammette ambiguità. Puoi leggere sei capitoli di un libro e se non ti hanno detto che il protagonista era alto e magro, o nano e grasso, non lo puoi sapere. Nel cinema, l'immagine presenta elementi concreti. Questo non vuole dire, chiaramente, che non si possa lavorare con ciò che è ambiguo. Ma sento che il suono è una cosa che ci sfugge assai di più. Per esempio, in *Ostende*: il personaggio di Laura, e di conseguenza lo spettatore, sente mormorii e suoni indiscernibili; alcuni gemiti, delle urla. Evidentemente, gente che fa sesso. In questo c'è qualcosa che fomenta un mistero diverso: che volto dare alla persona che stai ascoltando? In quale scenario si sta manifestando il suono che stai sentendo? Chi sono queste persone? È una delle cose che mi piacciono di più del film.

GARIBOLDI Da dove viene questa sfida di sperimentare con il suono e con il fuori campo?

CITARELLA Siamo tutti un po' *voyeurs*, non so quale sarebbe l'equivalente di "voyeur" per il suono, ma penso che sia incluso nel significato stesso. Per me ha a che vedere con l'essere molto curiosi e con la possibilità di trovare la finzione ovunque. Ci tengo a dire che la vita in hotel è molto stimolante da questo punto di vista, è una vita che promuove l'idea di ascoltare dalle pareti, spiare l'altro, ha un che di misterioso. La vita in hotel è una convivenza collettiva di un sacco di gente di cui non sai assolutamente nulla, con cui però stai condividendo un periodo, un luogo: mi sembra che sia il posto ideale per poter sviluppare questa idea di finzione, che si costruisce a partire da quello che si può vedere e sentire. Inoltre io, nei miei belli e felici vent'anni, quando stavo lavorando a *Historias extraordinarias* e al concorso *Historias Breves*, mi dedicavo anche alla musica. Vengo da una famiglia di musicisti e a quell'epoca avevo registrato un disco. La relazione con il sonoro e con la musica c'entra molto anche con un udito molto allenato, come una specie di muscolo attivo e non come un elemento complementare dell'immagine; il suono è uno stimolo indipendente che agisce di pari passo.

GARIBOLDI Adesso vorrei trattare il tema della relazione tra te e il personaggio – e la persona – di Laura [Paredes]. Ci hai

GARIBOLDI Es muy evidente esto que decís. En *Ostende* empezás a plantear una relación con el sonido muy estrecha, muy detallista, muy peculiar, que se encuentra en todos los films del Pampero Cine, pero que en tus películas es aún más singular, puntillosa y tal vez manifiesta...

CITARELLA El cine, a diferencia de la literatura, en muchas instancias no admite la ambigüedad. Vos lees un libro durante seis capítulos y si no te dijeron que el personaje principal era alto y flaco o enano y gordo, vos no lo sabés. En el cine, la imagen presenta elementos concretos. Eso no quiere decir, claro, que no se pueda trabajar en relación con lo ambiguo. Pero siento que el sonido se nos escapa mucho más. Por ejemplo, en *Ostende*: el personaje de Laura, y consecuentemente el espectador, escucha murmullos y sonidos que no se llegan a discernir. Algunos gemidos, gritos. Evidentemente, gente teniendo sexo. Hay algo de esto que fomenta un misterio diferente: ¿Cómo le ponés cara a esa persona que estás oyendo? ¿Qué entorno tiene este sonido que estás escuchando? ¿Quiénes son? Es una de las cosas que más me gusta de la película.

GARIBOLDI ¿De dónde viene este desafío de experimentar con el sonido y el fuera de campo?

CITARELLA Somos todos un poco *voyeurs*, no sé cómo sería "voyeur" de escuchar, pero supongo que es parte de lo mismo. Para mí tiene que ver con ser muy curiosos. Y con la posibilidad de encontrar ficción en todas partes.

Me animo a decir que la vida de hotel sugiere mucho esto, es una vida que promueve la idea de escuchar a través de las paredes, de espiar al otro, que es un gran misterio. La vida de hotel es una convivencia colectiva de un montón de gente de la que no sabés absolutamente nada, pero con la cual estás compartiendo un periodo, un lugar: me parece que es el lugar ideal para poder desplegar esta idea de la ficción, que se construye a partir de lo que se mira y lo que se oye.

Además yo en todos esos años felices y hermosos de mis veinte, cuando estaba haciendo *Historias extraordinarias* e *Historias Breves*, también me dedicaba a la música. Vengo de una familia de músicos y en esa época grabé un disco. La relación con lo sonoro y con lo musical tiene mucho que ver también con un

raccontato molte cose sul processo di *fare un film*, sull'identità dei tuoi lavori e su quanto di te e della tua soggettività si trovi lì dentro. Non posso fare a meno di pensare che se qualcuno non avesse capito che stavi parlando di te stessa e avesse pensato che quello che stai raccontando è ciò che succede a Laura Paredes nel film, non si sbaglierebbe poi così tanto. Mi sembra che ci sia un gioco di specchi tra il processo creativo e la messa in scena, tra le sperimentazioni del film stesso e la vita reale, tra le possibili forme di raccontare una storia e quello che alla fine si vede. È come se il tutto fosse una rete che non può essere sbrogliata né separata né ordinata. Mi chiedo se nella tua testa è chiaro cosa dipende da te, cosa dipende da Laura come persona, cosa appartiene al personaggio di Laura o al film in sé...

CITARELLA In *Ostende* forse ci stavamo ancora conoscendo. Ricordo il primo giorno, quando Laura arrivò nel nostro collettivo a Ostende e non avevamo la minima idea di quello che sarebbe successo sul set. Nessuna delle due sapeva com'era questo personaggio. Queste cose per me non esistono fino a quando non iniziano le riprese e le provi direttamente. La stessa cosa successe con il personaggio di Verónica Llinás in *La mujer de los perros*: inizialmente era un personaggio che parlava, e appena ci siamo messe a provare la sua voce ci siamo rese conto che non funzionava, che non dovevamo dare alcuna informazione sulla sua voce. Questa è una cosa che non puoi definire prima di girare, fai delle prove pensando con la macchina da presa.

Per me è molto difficile poter parlare dei film prima ancora di girarli. È un momento di totale inconsapevolezza, e questo non ha nulla a che vedere con l'improvvisazione. Non è che andiamo sul set e vediamo che cosa succede sul momento. Le scene sono già scritte, le idee ci sono. Lo diceva lo stesso Antonioni: in un determinato momento il copione diventa una cosa vetusta, una foglia morta, perché ciò che è vivo è quello che ci appare davanti, l'immagine di questo racconto, quel piccolo evento che prende vita sul set. Posso dire che questo film e gli anni in cui abbiamo lavorato insieme ci hanno fatto arrivare molto più preparate a *Trenque Lauquen*. Avevamo fatto esperienza e spesso ci chiedevamo: «Come si comporterebbe questo personaggio, che è quello di *Ostende*, in quest'altra circostanza?». Avevamo una pista su chi era quel personaggio e sulle cose che per noi ave-

oído que está muy entrenado, como una especie de músculo activo, no como un complemento de la imagen, sino el sonido como un estímulo independiente un trabajo casi en paralelo.

GARIBOLDI Quisiera abordar desde ahora la relación entre el personaje – y la persona – de Laura [Paredes] y vos. Nos contaste muchas cosas sobre el proceso de *hacer una película*, sobre la identidad de tus trabajos y las medidas en las cuales ahí adentro estás vos y tu subjetividad. No puedo dejar de pensar que si uno no hubiese entendido que estabas hablando de tu persona y hubiese pensado que lo que estás contando es lo que le pasa a Laura Paredes en la película, no estaría tan equivocado. Me parece que hay un juego de reflejos entre el propio proceso de creación y la puesta en escena, entre las experimentaciones de la misma película y la vida real, entre las formas posibles de contar un relato y lo que finalmente se ve. Es como si todo esto fuese una red que no se puede desenrollar ni separar ni ordenar. Me pregunto si tenés claro en tu cabeza qué es lo que te pertenece, que es lo que le pertenece a Laura como persona, a Laura como personaje o a la película en sí...

CITARELLA En *Ostende* quizás todavía estábamos conociéndonos. Tengo el recuerdo del primer día, que Laura llegó en colectivo a Ostende y que no teníamos la menor idea de lo que iba a pasar en el set. Ninguna de las dos sabía cómo era este personaje. Estas cosas para mí no existen hasta que uno las filma, las prueba. Lo mismo pasó con el personaje de Verónica Llinás en *La mujer de los perros*: al principio era un personaje que hablaba, y en cuanto nos pusimos a probar la voz del personaje nos dimos cuenta de que no funcionaba, de que no teníamos que dar la información de la voz. Esto es algo que vos hacés probando con la cámara, pensando con la cámara en la mano. No podés definirlo antes.

Yo siento que es muy difícil poder hablar de las películas antes de filmarlas. Es un momento de desconocimiento total y esto no tiene que ver con improvisar. No es que vamos y vemos en el set qué se hace en el momento. Las escenas están escritas, las ideas están. El mismo Antonioni lo decía: en un determinado momento el guión pasa a ser una cosa vetusta, una hoja muerta, porque lo que está vivo es esto que está apareciendo, la imagen de este rela-

vano funzionato. Ci siamo conosciute lavorando insieme (oltre al fatto che la nostra amicizia, il nostro amore e il nostro rapporto sono cresciuti esponenzialmente tra *Ostende* e *Trenque Lauquen*). Quell'idea del trasformarsi a vicenda, dove una si perde nell'altra, dove non importa cosa e come è apparsa quale idea o a chi appartiene, ma l'unica cosa che conta è che quello che appare sia vivo.

E, anche in una circostanza del genere, ogni inizio di riprese è sempre un giorno nuovo di incertezze, invenzioni e scoperte.

INZERILLO In *Ostende* si trovano già molti elementi che torneranno in *Trenque Lauquen*: la capacità di creare suspense con molto poco; la questione della libertà della protagonista; la storia di emancipazione di una donna, che non vuole rappresentare un manifesto ma che mette in discussione le relazioni tra i sessi; il tuo interesse per il cinema di genere. C'era il film horror in *Tres juntos*, e più in generale mi sembra che t'interessi un certo tipo di cinema artigianale, anche il cinema di serie B... Tutto questo mischiare livelli e registri...

CITARELLA Sì, tutto quel che dici è corretto. In *Trenque Lauquen* e in *Ostende* c'è qualcosa che ha a che fare con l'intensità della finzione e con il modo in cui questa prevale sulle relazioni ordinarie. In entrambi i casi mi sembra che i protagonisti mettano in crisi la loro vita quotidiana attraverso le avventure. Questo li porta al loro massimo splendore, alla loro massima capacità di piacere e di rapporto con la realtà. In *Ostende* la protagonista ha un fidanzato *convencional*, una relazione eterosessuale ordinaria senza molti alti e bassi, e in *Trenque Lauquen* la protagonista è abbastanza simile, solo in un'età diversa. Sono cose che accomunano tutti questi personaggi, che si trasmettono l'un l'altro questo splendore. In *Ostende* c'è l'idea di vivere un'altra vita, esperienze di altro tipo, la suspense o la finzione come stile di vita e il mondo come spazio della finzione. In *Trenque Lauquen* questo viene moltiplicato e il film si chiede direttamente quante vite si possano vivere in una sola vita.

INZERILLO Chi è il Gaucho Gil? E come mai gli dedichi il film?

CITARELLA È un santo popolare argentino, una sorta di guardiano delle strade in cui crediamo mol-

to, este pequeño acontecimiento que acontece en el set.

Sí puedo decir que ese film y los años de trabajo juntas nos hicieron llegar mucho más preparadas a *Trenque Lauquen*. Teníamos un antecedente y recurrentemente nos hacíamos preguntas «¿Cómo se comportaría este personaje, que es el de *Ostende*, en esta otra circunstancia?» Teníamos una pista de quién era este personaje y de qué cosas nos habían funcionado. Y nos conocíamos trabajando juntas (además de que nuestra amistad, nuestro amor y nuestra cercanía crecieron exponencialmente entre *Ostende* y *Trenque Lauquen*). Esa idea de transformación mutua, donde una se pierde en la otra, donde no importa qué y cómo apareció tal idea o a quién le pertenece sino que eso que aparece esté vivo.

Y siempre, incluso en una circunstancia así, cada inicio de rodaje es un día nuevo de incertidumbre, invenciones y descubrimientos.

INZERILLO Muchos elementos que volverán en *Trenque Lauquen* ya están en *Ostende*: la capacidad de crear suspenso con muy poco, la cuestión de la libertad de la protagonista, la historia de emancipación de una mujer que no es, digamos, un manifesto, pero pone en cuestión las relaciones entre los sexos, tu interés para el cine de género. Había la película de terror en *Tres juntos*, y más en general te interesa lo que hace el cine artesanal, el cine de serie B incluso, ¿no? Todo esto de mezclar los niveles y los registros quizás...

CITARELLA Sí, todo lo que decís me suena. Hay algo en *Trenque Lauquen* y en *Ostende* que tiene que ver con la intensidad de la ficción y cómo eso le gana a las relaciones ordinarias. En ambos casos me parece que los personajes principales ponen en crisis su propia vida cotidiana a través de las aventuras. Esto lleva a los personajes a su máximo esplendor, a su máxima capacidad de disfrute y de relación con la realidad. En *Ostende* la protagonista tiene un novio *convencional*, una relación heterosexual ordinaria sin muchos altibajos, y en *Trenque Lauquen* hay un statu quo del personaje bastante similar, sólo que con otra edad. Son cosas que atraviesan a todos estos personajes y que se contagian ese esplendor los unos a los otros. En *Ostende* aparece la idea de vivir otra vida, experiencias de otro tipo, el suspenso o la fic-



to. Quando cammini per le strade – soprattutto nella provincia di Buenos Aires – ci sono molti altari dedicati al Gaucho Gil. I camionisti e tutte le persone per strada si fermano per accendergli un cero. È un gaucho molto amichevole, e poiché i nostri film si svolgono in gran parte per strade e sentieri accendiamo sempre qualche cero per lui. Finora ci è andata più o meno bene.

INZERILLO ◉ *La mujer de los perros* è il tuo secondo lungometraggio. Come lo descriveresti a chi non lo avesse visto? Che tipo di film è *La mujer de los perros*? Mi sembra abbastanza diverso da tutti gli altri e mi interessa sapere come lo vedi tu.

CITARELLA *La mujer de los perros* è un film che nasce dalla mente dell'attrice Verónica Llinás, un'attrice con una lunga carriera in Argentina. Negli anni Ottanta aveva un gruppo chiamato *Las Gambas al Ajillo*, che era un emblema della controcultura di Buenos Aires. Si scrivevano da sole i testi e si auto-dirigevano. Credo che fosse una forma di autogestione molto simile alla nostra. Una cosa che non abbiamo detto è che un certo modo di lavorare e produrre del Pampero Cine ha molto a che fare con il teatro indipendente argentino, che sapeva far funzionare bene questa idea di cooperativa e di lavoro di gruppo; Verónica proviene da lì e poi ha iniziato a lavorare per progetti più commerciali. A un certo punto ha avuto l'idea di fare un film nell'ambiente in cui vive, che è un luogo nella parte occidentale della provincia di Buenos Aires, un piccolo Far West dove si incontrano la campagna, la città e l'agglomerato urbano. Lei vive lì da molti anni, con molti cani.

Credo che la prima idea che le è venuta in mente sia stata quella di inventare un personaggio da interpretare, che è un punto di partenza molto interessante per pensare a un film. Voglio dire, *Rocky* è nato così: Sylvester Stallone voleva mettersi alla prova recitan-

do come forma di vita e il mondo come lo spazio della finzione. In *Trenque Lauquen* la cosa si va molto lontano e la pellicola si chiede direttamente quante vite si possono vivere in una sola vita.

INZERILLO ◉ Chi è il Gaucho Gil e per che cosa gli dedichi la pellicola?

CITARELLA È un santo popolare argentino, una specie di guardiano delle rotte in cui crediamo molto. Quando voi andate per le rotte – soprattutto della provincia di Buenos Aires – ci sono molti altari dedicati al Gaucho Gil. I camionisti e tutta la gente che va in strada si ferma a prendergli una vela. È un gaucho molto amico e, come le nostre pellicole trascorrono in gran parte sulla strada e nei sentieri, sempre – in un certo momento – le prendiamo un po'. Noi abbiamo fatto di più o meno bene fino ad ora.

INZERILLO ◉ *La mujer de los perros* è il tuo secondo lungometraggio. Come lo descriveresti a chi non lo avesse visto? Che tipo di film è *La mujer de los perros*? Mi sembra abbastanza diverso da tutti gli altri e mi interessa sapere come lo vedi tu.

CITARELLA *La mujer de los perros* è una pellicola che nasce dalla mente della attrice, Verónica Llinás, una attrice con una lunga carriera in Argentina. Negli anni Ottanta aveva un gruppo chiamato *Las Gambas al Ajillo*, che era un emblema della controcultura porteña. Si scrivevano da sole i testi e si auto-dirigevano. Credo che fosse una forma di autogestione molto simile alla nostra. Una cosa che non abbiamo detto è che un certo modo di lavorare e produrre del Pampero Cine ha molto a che fare con il teatro indipendente argentino, che sapeva far funzionare bene questa idea di cooperativa e di lavoro di gruppo; Verónica proviene da lì e poi ha iniziato a lavorare per progetti più commerciali. A un certo punto ha avuto l'idea di fare un film nell'ambiente in cui vive, che è un luogo nella parte occidentale della provincia di Buenos Aires, un piccolo Far West dove si incontrano la campagna, la città e l'agglomerato urbano. Lei vive lì da molti anni, con molti cani.

do e ha inventato un film. Se si guardano i diversi film della saga di *Rocky* si può osservare la sua evoluzione come attore e quella del personaggio, ma è una cosa che nessun altro avrebbe potuto fare, una cosa che ha inventato da solo. Mi sembra che qualcosa di simile accada con *La mujer de los perros*, che questo personaggio cioè abbia molto della vita di Verónica, della vita con quei cani, in quel luogo. Lei inizia quindi a parlare con suo fratello Mariano [Linás] – io stavo già pensando a *Trenque Lauquen* – e a un certo punto Mariano mi chiede se avessi voglia di dirigere questo film. Io dissi di sì, senza capire bene in cosa mi stessi cacciando, iniziando un processo che non conoscevo affatto. In questo senso è un po' come il film successivo, *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*. È come entrare in un mondo che non è esattamente il tuo e cominciare ad appropriartene, nel modo più onesto possibile. L'importante in questi processi è riuscire a trovare un film.

Nell'estate del 2012 ci siamo messe al lavoro. Eravamo un gruppo di donne con cui lavoro ormai da molto tempo. Era una situazione molto familiare per me, solo che non conoscevo affatto il film e non avevo idea di cosa fare. Abbiamo subito stabilito un sistema di lavoro molto chiaro: stavamo lì per qualche giorno, a La Reja, questo posto dove vive Verónica, e provavamo le cose: possibili costumi, possibili scene, i tempi dei cani. Giravamo dalla mattina molto presto fino alle dieci e poi – dato che faceva molto caldo e non ci piaceva la luce estiva del pomeriggio – facevamo una siesta fino a quando non potevamo uscire per girare di nuovo. Eravamo cinque o sei ragazze: Yará Rodríguez, che era l'operatrice di macchina in *Tres juntos*, faceva adesso la direzione della fotografia; Laura Caligiuri, che faceva sempre la direzione artistica; Carolina Sosa Loyola, la costumista, e Flora Caligiuri, la sorella di Laura, si uni a noi facendo un po' la costumista e un po' di direzione artistica. Non avevamo bisogno di altro. Avevamo deciso fin dall'inizio di girare senza sonoro o di usare il sonoro solo nel caso di scene dialogate. Dopo i primi due giorni di riprese sono tornata a Buenos Aires, ho visto il materiale, ho chiamato Verónica e le ho detto che non c'era nulla di utile, che dovevamo buttare via tutto. Sembrava un film della Disney con una specie di strega cattiva che camminava con i cani. Era tutto molto artificiale, molto spinto, recitazione inclusa;

Supongo que la primera idea que surge es la de inventarse un personaje que ella tuviera ganas de actuar, lo cual es muy lindo como punto de partida para pensar una película. Digo, *Rocky* nace así. Sylvester Stallone quería probarse actuando eso e inventa un film. Si uno ve el camino de las diferentes películas de la saga de *Rocky*, va viendo su evolución como actor y la evolución del personaje, pero es algo que no podría haber hecho nadie que no fuera él, algo que se inventa a medida. Me parece que con *La mujer de los perros* pasa algo parecido, que este personaje tiene mucho de la vida de Verónica, de la vida con estos perros, en este lugar. Ella empieza a hablar con su hermano Mariano [Linás] – yo ya estaba pensando en *Trenque Lauquen* – y Mariano en un momento me pregunta a mí si me dan ganas de dirigir este film. Yo le dije que sí, sin entender bien dónde me estaba metiendo, empezando un proceso que desconocía completamente. En este sentido se parece un poco a la película que hice después, *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*. Es como ingresar en un mundo que no te es tan propio y empezar a apropiarse, de la manera más honesta posible. Lo importante en estos procesos es encontrar un film. En el verano de 2012 nos pusimos a trabajar. Éramos un grupo de mujeres con el que vengo trabajando hace mucho tiempo. Era una situación muy familiar para mí, salvo porque desconocía completamente la película y no tenía la más mínima idea de qué había que hacer. Rápidamente se instaló un sistema de trabajo muy claro: nos quedábamos unos días ahí, en La Reja, este lugar donde vive Verónica, y probábamos cosas: posibles vestuarios, posibles escenas, vestuarios, los tiempos de los perros. Filmábamos desde muy temprano hasta las diez de la mañana y después – cómo hacía mucho calor y la luz de verano por la tarde no nos gustaba – dormíamos la siesta hasta volver a salir a filmar. Éramos cinco o seis chicas: Yará Rodríguez, que había sido camarógrafa en *Tres juntos* y ahora era la fotógrafa; Laura Caligiuri, que siempre hizo arte; Carolina Sosa Loyola, que era la vestuarista, y se sumó Flora Caligiuri, la hermana de Laura, haciendo un poco de vestuario y un poco de arte. No necesitábamos más que esto. Habíamos tomado la decisión desde el principio de filmar sin sonido o llevar sonido solamente cuando hubiera escenas con diálogos. Los prime-

ci siamo rese conto che dovevamo ricominciare da capo. Dovevamo ricominciare avendo in mente una cosa in particolare: il film aveva un rapporto molto stretto con la realtà. Non potevamo insistere o forzare i materiali, perché tutto perdeva rapidamente una certa autenticità. D'altra parte, abbiamo notato che le nostre riprese somigliavano per alcuni aspetti al personaggio che stavamo costruendo. Ad esempio, le mutazioni dello spazio, che cambiano continuamente la vita del personaggio, comparivano nel corso delle riprese costringendoci a ripensare le scene. Non c'era garanzia di nulla. I luoghi si spostavano, cambiavano; i giorni di riprese erano sempre diversi. Un giorno non poteva mai essere uguale all'altro, perché improvvisamente le regole del luogo cambiavano di continuo (apparivano terreni occupati, spazi che prima sembravano campi aperti improvvisamente venivano recintati, per esempio). Abbiamo capito subito che dovevamo abbandonarci a questo modo di lavorare. D'altra parte, in ogni sequenza che giravamo c'erano dei cani, e non c'è niente di più imprevedibile del comportamento di un cane; quel che sapevamo è che Veronica camminava e i cani la seguivano, e che questo era l'elemento principale del film, la sua immagine principale.

Quello spazio e quegli elementi così incontrollabili ci hanno portato a prendere una decisione su come lavorare con la macchina da presa: dovevamo fare l'opposto. Se la realtà era così travolgente, dovevamo posizionare la macchina da presa in modo che fosse centrale, stabile e controllata. Pensate a quel che dicevamo per *Tres juntos*: in quel caso la macchina da presa cercava di sincronizzarsi con il mondo dei personaggi, cercando un ritmo simile a quello che accadeva nell'inquadratura. In *La mujer de los perros* abbiamo fatto il contrario: abbiamo stabilizzato la macchina da presa, non abbiamo mai usato la camera a mano e abbiamo cercato una forma di ritratto. Volevamo andare contro un certo mito *alla moda* – forse quello che ho applicato in *Tres juntos* – secondo cui il “reale” doveva essere ripreso *come si poteva*. La macchina da presa in *La mujer de los perros*, pur essendo un film girato come se fosse un documentario, è un elemento centrale attorno al quale si organizzano le scene.

La grana della realtà (il cartone, la spazzatura, la terra, le coltivazioni, le mucche, i cani) e tutto que-

ros dos días de rodaje yo volví a Buenos Aires, vi el material, llamé a Verónica y le dije que no servía nada, que había que tirar todo a la basura. Parecía una película de Disney protagonizada por una especie de bruja maléfica caminando con perros. Todo era muy artificial, muy empujado. La actuación incluso. Nos dimos cuenta de que había que empezar de nuevo. Había que retomar teniendo en cuenta una cosa en particular: La película tenía una relación muy cercana con lo real. No podíamos empujar o forzar los materiales porque todo rápidamente perdía cierta verdad. Por otro lado, detectamos que nuestro rodaje se parecía en algo al personaje que estábamos construyendo. Por ejemplo, las mutaciones del espacio, que cambian la vida del personaje una y otra vez, aparecían en rodaje obligándonos a pensar las escenas otra vez. No existía la garantía de nada. Los lugares se movían, cambiaban. Los días de rodaje eran siempre distintos. Nunca un día podía parecerse al otro porque de repente las reglas del lugar cambian todo el tiempo (aparecen tierras ocupadas, espacios que antes parecían campo abierto de golpe aparecían cercados, por ejemplo). Rápidamente entendimos que había que entregarse a esta forma de trabajo. Por otra parte, en cada plano que hacíamos había perros y no hay nada más impredecible que el comportamiento de un perro; lo que sabíamos era que Verónica caminaba y los perros la seguían, que este era el elemento principal de la película, su imagen principal.

Ese espacio y esos elementos tan inmanejables, nos hizo tomar una decisión sobre la puesta de cámara: había que ir en contra. Que si lo real era así de abrumador, la manera de poner de la cámara era central, estable y controlada. Me hace pensar en lo que hablábamos sobre *Tres juntos*. En aquel caso, la puesta de cámara trataba de sincronizarse con el mundo de los personajes, buscando un ritmo parecido a eso que sucedía en el plano. En *La Mujer de los Perros* hicimos lo contrario: estabilizamos la cámara, no usamos cámara en mano en ningún momento y buscamos una forma de retrato. Queríamos ir en contra de cierto mito de moda – quizás el que apliqué en *Tres juntos* – de que “lo real” se retrataba *como se podía*. La cámara en *Lmdlp*, pese a ser un film filmado como si fuera un documental, es un elemento central, alrededor del cual se organizan las escenas.

sto maremoto di sensi, colori ed elementi del mondo dovevano essere bilanciati con la messa in scena, e questo è il lavoro che credo abbiamo fatto con Verónica. Anche per questo il film ha richiesto tempo, perché abbiamo dovuto allenarci e trovare una forma per filmare in questo modo, dialogando e negoziando con il mondo.

Quando abbiamo ricominciato sono emerse nuove cose sul personaggio: parla o no? Chi era questa donna? Non lo sapevamo. In linea di massima, una persona che non aveva né passato né futuro. Il modo per trovare queste cose era eliminare tutte le informazioni che avrebbero tolto mistero al personaggio. Per questo, quando abbiamo dovuto decidere in che modo parlava, abbiamo pensato che era meglio che non parlasse, o che comunque non si sentisse la sua voce. Infine, mi sembra che al di là della sua struttura – molto studiata all'inizio da Verónica e Mariano – siano la forma del film e il suo non voler sembrare un'estensione della realtà a fare del film quello che è.

GARIBOLDI La scelta del luogo è, ancora una volta, molto specifica. Io direi che è il punto centrale del film, che ancor prima di parlare di Verónica o dei cani vuole ritrarre questo luogo e qualcosa che accade o potrebbe accadere lì. Sarebbe bello se ci raccontassi un po' di quello che è il Conurbano Bonaerense (l'area metropolitana di Buenos Aires), perché chi non conosce l'Argentina, né Buenos Aires, né la struttura urbana e sociale di alcune grandi città latinoamericane potrebbe non capire l'importanza della decisione di girare lì.

CITARELLA Come sempre, l'ossessione per il ritratto e la conversazione con un luogo sono un elemento chiave. La Reja è una località del Conurbano Bonaerense, vale a dire ciò che circonda la città di Buenos Aires, qualcosa tra la città e la sua provincia. È uno spazio ai confini, forse un po' marginale, sia per chi viene dalla campagna sia per chi viene dalla città. È, allo stesso tempo, un luogo ingestibile che muta continuamente, che non ha regole chiare; a volte è pericoloso, a volte è uno spazio di svago e a volte è semplicemente marginale. È un luogo a tratti abbandonato o pieno di fattorie e natura, è uno spazio con leggi proprie ma che nello stesso tempo funziona in modo molto comunitario. È un luogo contraddittorio ed enigmatico. In quel luogo, ai margini, è dove doveva vivere il personaggio.

Las texturas de la realidad (el cartón, la basura, la tierra, los cultivos, las vacas, los perros) y toda este maremoto que es ese lugar, de sentidos y de colores y de elementos del mundo, había que poder equilibrarlo con la puesta en escena, y este es el trabajo que creo que hicimos con Verónica. Por esta razón la película también llevó tiempo, porque hubo que entrenar y encontrar una forma de filmar así, dialogando y negociando con el mundo.

Al empezar de nuevo aparecen más cosas sobre el personaje ¿Habla o no habla? ¿Quién era esta mujer? No lo sabíamos. En principio, alguien que no tenía pasado ni futuro. La manera de encontrar esas cosas era quitando cualquier información que pudiera quitarle misterios al personaje. Por eso, cuando tuvimos que decidir cómo hablaba, decidimos que mejor no hablara, o que no se la oyerá. Finalmente, me parece que más allá de su estructura – muy diseñada en los primeros tiempos por Verónica y Mariano – es la forma del film y su resistencia a querer parecer una extensión de la realidad lo que hace que la película sea la película que es.

GARIBOLDI La elección de la locación es, una vez más, muy específica. Diría yo que es el centro de la película, que antes de hablar de Verónica o de los perros, quiere intentar retratar este lugar y algo de lo que pasa o podría pasar ahí. Me gustaría que contaras un poco lo que es el Conurbano Bonaerense, porque alguien que no conoce Argentina, ni Buenos Aires, ni la estructura urbana y social de algunas grandes ciudades latinoamericanas tal vez no entienda la importancia de la decisión de filmar ahí.

CITARELLA Como siempre, la obsesión por el retrato del lugar y la conversación con el lugar, es un elemento clave. La Reja es una localidad del Conurbano Bonaerense. Es decir, lo que rodea a la ciudad de Buenos Aires, algo que está entre la ciudad y la provincia de Buenos Aires. Es un espacio al borde, quizás un poco marginal, tanto para la gente que viene del campo como para la gente que viene de la ciudad. Es, a su vez, un lugar inmanejable que muta todo el tiempo, que no tiene reglas claras; a veces es peligroso, a veces es un espacio de esparcimiento y a veces es simplemente marginal. Es un lugar por momentos abandonado y por momentos repleto de granjas y naturaleza, es un espacio con leyes pro-

INZERILLO Anche qui il suono è al centro della messa in scena, nella costruzione della narrazione e nel modo in cui viene ripreso lo spazio. Tutto il film somiglia a una partitura musicale dove ci sono due picchi, che sono due momenti di shock per lo spettatore: uno è quello della città, l'altro la sequenza con le moto alla fine. Si potrebbe quasi schematizzare l'intero film come una linea continua che in due momenti presenta questi picchi: non so se anche questo fosse voluto, se l'idea dell'apparizione della città volesse dare ritmo alla struttura, invadere l'equilibrio dello spazio nel quale si muove la protagonista.

CITARELLA Considerando la necessità di comprendere lo spazio da ogni punto di vista, il film fa un giro abbastanza logico. Accanto a La Reja si trova la città centrale, Moreno, dove la protagonista esce per la prima volta dal circondario per andare in ospedale. Questo primo *picco* che hai individuato è a Moreno. Stevenson diceva che quando scrisse *L'isola del tesoro* aveva sentito il bisogno di disegnare la mappa del luogo prima di cominciare a scrivere, anche se era pura finzione, per capire da dove sorgesse il sole e dove tramontasse. Una logica dello spazio. Anche per noi è stato molto importante pensare allo spazio in questo modo. In generale, quando il film va a sinistra, va verso la città; quando va a destra, va verso la campagna. L'idea era di ritrarre questo luogo attraverso il personaggio, che somiglia molto alle persone che ci abitano realmente. Ci sono molte donne che vivono da sole, con cani o gatti, c'è molta gente che è completamente pazza, che costruisce case molto strane nel mezzo del nulla, senza il permesso di nessuno. Ma il personaggio di Verónica è stato pensato e concepito più come il personaggio di una favola. Alla fine, quando appare il secondo *picco*, quello delle moto, è una specie di momento circense, che però è reale. Questo grande spettacolo popolare che avviene in quel luogo ogni domenica si tiene realmente, in maniera spontanea. È il popolo che si diverte, che può ritrovare la sua pienezza senza che ci sia un'istanza di dominio, senza che nessuno abbia organizzato un evento pubblico per far sì che questo succeda, e con molta allegria. Ci è sembrata una maniera splendida di concludere il film. Abbiamo deciso di terminare la *favola* con il personaggio di Verónica come spettatrice di questo mondo splendido, come se il film si chiudesse con

pias pero a la vez con funcionamientos muy comunales. Es un lugar contradictorio, enigmático. En ese lugar, al borde, es donde tenía que vivir el personaje.

INZERILLO Aquí también el sonido es central en la puesta en escena, en la construcción de la narración, en cómo se filma el espacio. Toda la película parece una partitura musical donde hay dos piques que son como dos momentos de shock para el espectador: uno es la ciudad y el otro son los motores al final. Se podría casi esquematizar como una línea continua que en dos momentos tiene dos montañas: no sé si esto también fue algo pensado, si la idea de que aparezca la ciudad era para dar un ritmo a la estructura, para invadir el equilibrio del espacio donde el personaje se mueve.

CITARELLA Como había una gran necesidad de entender el espacio desde todos los puntos de vista, la película hace un recorrido bastante lógico. Al lado de La Reja está la ciudad central, Moreno, donde la protagonista por primera vez sale de su entorno y va al hospital. Esta primera *montaña* que señalás es en Moreno. Stevenson decía que cuando escribió la *Isla del tesoro* siempre necesitó dibujar un mapa del lugar antes de empezar a escribir, aunque fuera una pura ficción, y entender por dónde salía el sol, por dónde se escondía el sol. Una lógica del espacio. Para nosotras también fue muy importante pensar el espacio a este nivel. En general, cuando la película va hacia la izquierda, va hacia la ciudad; cuando va hacia la derecha, va hacia el campo. La idea era retratar ese lugar a través de este personaje, que se parece mucho a las personas reales que habitan esos lugares. Hay muchas mujeres viviendo solas, con perros o con gatos, hay mucha gente que está completamente loca, que se construye casas completamente extrañas en el medio de la nada, sin permiso de nadie. Sin embargo el personaje de Verónica fue concebido y pensado más como un personaje de fábula. Al final, cuando aparece la segunda *montaña*, la del mundo de las motos, es una especie de momento circense, que sin embargo es real. Este gran show del pueblo que acontece todos los domingos en este lugar, sucede de verdad, espontáneamente. Es el pueblo que se divierte solo, que puede encontrar su plenitud sin un factor de dominio, sin alguien organizando un evento público para que esto suceda y con mucha alegría. Nos pareció una manera muy esplendorosa de

questa specie di miracolo o di rivelazione del personaggio. Questo registro del finale del film ci ha preso più o meno venti giornate di lavoro: ce la siamo prese comoda, abbiamo girato due giorni con la macchina da presa senza il treppiedi, senza i costumi di Verónica e senza i cani. Il primo obiettivo era placare l'ansia, perché quel posto dà veramente molti stimoli ed è difficile non voler filmare tutto il tempo. Abbiamo fatto una specie di esercizio zen in cui dovevamo aggiungere a poco a poco i vari elementi. Il fine settimana successivo abbiamo portato il treppiedi e Verónica ha indossato i costumi, poi abbiamo portato due cani e ci siamo messi a fare dei piani ravvicinati. Poi siamo tornati con cinque cani, e così via. Questo è l'esempio di come la messa in scena si configuri via via, si stabilisca attraverso la pratica. Questa specie di esercizio permette di arrivare ad una forma finale precisa, tanto che in molti festival credevano che avessimo organizzato noi tutto questo, che avessimo usato delle comparse. Credo che questi *picchi* di cui parla Andrea siano i due momenti di connessione del personaggio con la società, qualcosa che non le è familiare, i due momenti in cui il personaggio esce fuori nel mondo e qui il film deve capire che il ritmo di quel mondo e quello del personaggio non sono gli stessi e che filmare tutto questo lascia un grande punto interrogativo. La sfida di questi due momenti è la permanenza di diversi ritmi nella stessa immagine, dentro una stessa inquadratura. Ne viene fuori una specie di clown tipico del cinema moderno. Il personaggio che viene superato dal ritmo di ciò che lo circonda. Una versione moderata di Buster Keaton.

GARIBOLDI Mariano ha scritto la sinossi del film, che mi sembra dica già tutto.

*Una donna cammina per i campi.
Intorno, i cani corrono, e si rincorrono, e si rotolano, e si muovono per l'inquadratura, disfaccendo la finzione come la leggendaria tela di Penelope.
Più in là, il mondo, e le periferie.
Le stagioni, il giorno
e la notte
e le diverse versioni
del cielo.*

terminar la pellicola. Decidimos cerrar la *fábula* con el personaje de Verónica como espectadora de este mundo esplendoroso, como si la película se cerrara con esta especie de milagro ó de revelación del personaje. Este registro del final de la película nos llevó aproximadamente veinte jornadas: Fuimos de a poco, hicimos dos jornadas con la cámara sin tripode, sin el vestuario de Verónica, sin los perros. El primer objetivo era bajar la ansiedad, porque realmente es mucho el estímulo de este lugar y es muy difícil no querer estar filmando todo el tiempo. Hicimos una especie de ejercicio zen donde poco a poco fuimos sumando elementos. El siguiente fin de semana llevamos el tripode y Verónica se puso el vestuario, después llevamos dos perros y fuimos filmando planos más cerrados. Luego volvimos con cinco perros, y así. Este es el ejemplo de cómo la puesta en escena se va configurando y se va practicando. Esta especie de entrenamiento permite llegar a una forma final precisa. Al punto que en muchos festivales creyeron que habíamos armado eso nosotras, contratando extras. Yo creo que estas *montañas* que señala Andrea son los dos momentos de conexión del personaje con algo que es lo social y que no es su propio lugar, los dos momentos donde el personaje sale al mundo, donde la película tiene que entender que el ritmo de ese mundo y el del personaje no son los mismos, y que filmar esto es una gran pregunta. El desafío de estos dos momentos es la permanencia de diferentes ritmos dentro de la imagen, dentro un mismo plano. Se arma ahí un clown muy del cine moderno. El personaje superado por el ritmo del entorno. Una versión moderada de Buster Keaton.

GARIBOLDI Mariano escribió la sinopsis de la película, que me parece que lo dice todo.

*Una mujer camina por el campo.
A su alrededor, los perros corren, y se arremolinan, y ruedan, y se extienden por todo el encuadre, deshaciendo la ficción como el legendario tejido de Penélope.
Más allá, el mundo, y las afueras.
Las estaciones, el día
y la noche
y las diferentes versiones
del cielo.*

Tra i tuoi film è, come hai già detto, quello con gli elementi più documentaristici, ma finisce essendo totalmente il contrario, termina «disfacendo la finzione come la leggendaria tela di Penelope». Questa definizione mi è sembrata molto esatta, perché se negli altri film fai del mistero uno strumento per scrivere, per creare la finzione, in questo è come se il mistero smontasse la finzione. Da questo punto di vista è interessante quando parli di Verónica come un personaggio della Disney, perché sembra che tutto il film si muova nell'alternativa tra l'essere una fiaba e non esserlo...

CITARELLA Quando parlo della Disney mi riferisco qui più a una forma di recitazione infantile, che cerca una certa enfasi di cui il personaggio non aveva bisogno: il personaggio necessitava di una specie di introspezione, un ritmo proprio che non ha nulla a che vedere con l'esprimere quel che gli succede. Inizialmente Verónica recitava molto, quasi senza rendersene conto, ma quando rivedeva il materiale capiva perfettamente che era quello che non doveva fare. Era un personaggio con un suo peso. Qualsiasi accento in più messo da Verónica sarebbe stata un'informazione che non volevamo dare. Il mistero del personaggio risiede proprio in quel poco che ne sappiamo e nei motivi che l'hanno spinto a vivere in quel modo. Potremmo anche pensare al film *Senza tetto né legge* [Agnès Varda, 1985]: cosa ci interessa di Mona? Perché ha deciso di andare per le strade di campagna o quali sono le sue esperienze? Verónica, che è una delle migliori attrici che abbia mai conosciuto, ha saputo cogliere quel tono perfetto che serviva al personaggio. Suppongo che abbia aiutato molto il fatto che lei fosse anche la co-regista del film e che avesse ideato quel personaggio.

Tutto questo ha a che vedere anche con un certo tipo di misteri, che non possono essere nominati, né spiegati, né contestualizzati. Sono misteri proprio per questo, perché non li possiamo cogliere. Alla fine, questa mi sembra una delle chiavi affinché si possa configurare una vera finzione, dato che si tratta di un film con una relazione molto profonda con il reale. Quello che inizia ad accadere, per me – ed è qualcosa che succede in quasi tutti i film che ho diretto – è che il mondo finisce per vincere sulla finzione, che il mondo prende piede e acquisisce maggior valore, mentre la finzione tende a dissolversi nella dimensione del reale. L'esempio lampante è in *Trenque*

Dentro de tus películas es, como ya dijiste, la que tiene los elementos más documentales, pero termina siendo el opuesto total, termina «deshaciendo la ficción como el legendario tejido de Penélope». Esta definición me pareció muy cierta, porque si en otras películas utilizas el misterio como herramienta para escribir, para formular la ficción, en esta es como si el misterio la desarmara. En este sentido, es interesante cuando hablas de Verónica como un personaje de Disney, porque parece que toda la película se tironea entre ser una fábula y no serlo...

CITARELLA Cuando hablo de Disney por ahí me refiero más a una forma de la actuación infantil, buscando cierta efectividad que el personaje no necesitaba: el personaje necesita una especie de introspección, un ritmo propio que no tiene nada que ver con estar expresando lo que le pasa. Al principio Verónica actuaba mucho, casi sin darse cuenta, pero cuando veía el material entendía perfectamente qué era lo que no tenía que hacer. Era un personaje con peso propio. Cualquier cosa que Verónica actuara de más, iba a ser información que no queríamos dar. Justamente el misterio del personaje es lo poco que sabemos y los motivos que la llevaron a esa forma de vida. Podríamos pensar también en *Sin techo ni ley*: ¿qué nos interesa de Mona? ¿por qué se decidió a salir a andar por los caminos o la experiencia que tiene al salir?. Verónica, que es de las mejores actrices que yo he conocido, pudo encontrar ese tono perfecto que necesitaba este personaje. Y supongo que ayudó mucho que ella también fuera la directora del film, y la creadora de ese personaje.

Todo esto también tiene que ver con cierto tipo de misterios, que no se pueden nombrar, ni explicar, ni contextualizar. Justamente por eso son misterios, porque no los podemos alcanzar. Finalmente esta me parece una de las claves para que se configure una verdadera ficción, siendo la película una película con una relación muy profunda con lo real. Lo que empieza a pasar para mí – y es algo que pasa en casi todas las películas que dirigí – es que el mundo le termina ganando a la ficción, que el mundo cobra más valor y gana terreno y la ficción tiende a disolverse en lo real. En *Trenque Lauquen* es el ejemplo más claro, donde el personaje se empieza casi a di-

Lauquen, dove il personaggio inizia quasi a diluirsi nel mondo, e infatti alla fine sparisce. La stessa cosa succede alla fine di *La mujer de los perros*, quando lei cade nel mezzo della campagna e i cani restano a girare e girare. Dove vanno i finali di questi film? È il mondo che comanda. È come se fosse una formula per finire i film, consegnandosi e aprendosi al mondo. Non è che la finzione scompaia, ma sicuramente diventa molto piccola rispetto al comparire di questa novità.

GARIBOLDI Torniamo a parlare del suono, di cui Andrea ha parlato prima e che mi sembra avere un trattamento speciale in questo film. Prima hai detto che avete deciso di non registrare il suono durante le riprese, una scelta difficile che però lascia aperte molte possibilità durante il montaggio. La musica – che accompagna il film in un modo che è potente e sensibile allo stesso tempo – è di Juana Molina, un'artista argentina immeritatamente poco conosciuta dall'altra parte dell'Atlantico. Magari potresti iniziare raccontandoci di lei e di come avete lavorato al suono per *La mujer de los perros*.

CITARELLA Juana è una delle migliori amiche di Verónica. È una musicista argentina che è stata anche attrice, una comica di talento. Negli anni Novanta aveva un programma televisivo molto famoso e tutti siamo cresciuti vedendola interpretare personaggi molto divertenti. A circa 30 anni ha deciso di dedicarsi pienamente alla musica, sperimentando con le forme, le melodie, i ritmi, incidendo da sola, suonando ogni strumento. Juana ha iniziato ad avvicinarsi molto al film in maniera totalmente naturale in un momento in cui Verónica stava attraversando un periodo difficile, è stata la nostra prima spettatrice e ha compreso immediatamente il film, a tal punto da dirmi una cosa che io già pensavo: il film doveva essere privo di musica. Partendo da lì abbiamo iniziato a valutare la possibilità di creare una relazione tra la musica e i suoni provenienti dalle immagini stesse. Juana ha immaginato di provare a creare una canzone per ogni stagione, tenendo in considerazione il suono presente in ogni inquadratura. Ha partecipato a tutto il processo del film, fino al missaggio. Ha iniziato pensando che il film doveva essere silenzioso ed è arrivata alla fine mettendo su qualcosa che è nato dall'universo specifico del film. La sua proposta è stata ideale, date le condizioni. Tranne alcune giornate, per le

luir en el mundo, de hecho finalmente desaparece. Lo mismo pasa en el final de *La mujer de los perros*, cuando ella se cae en el medio del campo y los perros quedan girando y girando. ¿Hacia dónde van los finales de todas estas películas? El que comanda es el mundo. Es casi como si fuera una fórmula para terminar las películas, entregándose, abriéndose al mundo. No es que desaparezca la ficción, pero sí se vuelve muy pequeña al lado de esto nuevo que aparece.

GARIBOLDI Volvamos a hablar del sonido, que Andrea justamente nombró antes y que me parece que tiene un tratamiento especial en esta película. Dijiste antes que decidieron no grabar sonido durante el rodaje, una elección difícil pero que abre muchas posibilidades al momento de editar. La música – que acompaña la película de una forma poderosa y sensible a la vez – fue hecha por Juana Molina, que es una artista argentina inmerecidamente poco conocida del otro lado del Atlántico. Quizás podés comenzar por ella y contarnos un poco como fue el trabajo de sonido para *La mujer de los perros*.

CITARELLA Juana es una de las mejores amigas de Verónica. Es una música argentina que también fue actriz, comediente talentosísima. En los Noventa tuvo un programa de televisión muy emblemático y todos crecimos viéndola hacer personajes muy divertidos. Alrededor de los 30 años decidió dedicarse de lleno a la música experimentando con las formas, con las melodías, con los ritmos, grabándose sola, tocando todos los instrumentos. Juana se empezó a acercar mucho a la película de manera muy natural cuando Verónica estaba pasando un momento personal muy difícil, fue nuestra primera espectadora y entendió rápidamente la película, al punto que me dijo algo que yo pensaba, que la película no tenía que tener música. A partir de ahí empezamos a evaluar la posibilidad de que la música tuviera relación con los sonidos que venían de la propia imagen. Juana pensó en probar hacer una canción por estación, teniendo en cuenta el sonido que había en cada plano. Juana participó en todo el proceso de la película, hasta la mezcla. Arrancó pensando que el film tenía que ser silencioso y terminó armando algo que fue extrayendo del propio universo del film. Su propuesta fue ideal, dadas las condiciones. Salvo algunas jorna-

quali era necessario registrare il suono, il resto del tempo abbiamo filmato con una Canon 7D e molto di quello che si sente nel mix finale è quello stesso suono, processato. Al montaggio, con Ignacio Masllorens, abbiamo aggiunto dei livelli, altre cose, piccoli suoni e quando abbiamo iniziato il missaggio del suono con Marcos Canosa [il fonico] – era il suo primo incarico – gli ho detto che non volevo doppiare nulla e che volevo usare il più possibile il suono registrato dalla telecamera. Il microfono della telecamera è più capriccioso, registra il suono che più o meno gli arriva e in molti casi è assai generico. La proposta che ho fatto a Marco è stata quella di enfatizzare quel suono, di non mascherarlo, ma di consolidare questa idea di un suono più grezzo. Per esempio, il film prevedeva molti campi lunghi. Se avessimo deciso di fare un lavoro più incentrato sulle convenzioni sonore – sottolineando singole cose – avremmo indirizzato troppo lo sguardo verso uno o un altro punto. Abbiamo introiettato completamente le convenzioni sonore, ci dà fastidio vedere un personaggio camminare e non sentire i suoi passi. Magari quando rivedendo il film sentivamo delle cose troppo *mute* le sonorizzavamo, ma solo quando era strettamente necessario: accettavamo quasi sempre quello che aveva registrato la telecamera e ci lavoravamo su. Nel caso delle moto della sequenza finale, abbiamo usato il suono originale. Facendo così tanto rumore, alcune cose erano intollerabili. Quello che abbiamo fatto è stato registrare il solo rumore delle moto e incorporarlo, mixarlo per non fargli perdere la tessitura originale, che avevamo utilizzato nei tre anni di montaggio, e che era il suono proveniente dalla telecamera. Questa premessa ha funzionato per questo film e poi per altri, ma ad esempio per *Trenque Lauquen* in molti casi non ha funzionato perché lì la gerarchia sonora era diversa... Credo che *La mujer de los perros* sia il film nel quale si potesse fare nel migliore dei modi questo esperimento.

INZERILLO Ritroviamo molte delle cose che hai detto su *La mujer de los perros* nel tuo film successivo, ● *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*... C'è una cosa che mi sembra centrale: è un film sull'incertezza, sul dubbio, che qui viene esposto chiaramente, si vede, si dice esplicitamente. Mercedes Halfon vuole una cosa e tu ne vuoi un'altra, e alla fine il film dipinge esattamente questo tipo di percorso, quello

das, donde fuera necesario registrar sonido, el resto del tiempo filmamos con una cámara Canon 7D y mucho de lo que se oye en la mezcla final es ese mismo sonido, procesado. En el montaje, con Ignacio Masllorens, sumamos capas, cosas, soniditos y cuando empezamos la mezcla de sonido con Marcos Canosa [el sonidista] – era su primera vez – le dije que no quería doblar nada y que quería usar el sonido de la cámara todo lo que se pudiera. El micrófono de la cámara es más caprichoso, toma el sonido que más o menos le entra y en muchos casos es muy general. La propuesta que hice a Marcos fue de reforzar esto, no ocultarlo, sino de consolidar esta idea de que el sonido sea más áspero. Por ejemplo, la película estaba configurada en muchos planos abiertos. Si hubiésemos decidido hacer un trabajo más de convenciones de sonido – sonorizando cosas puntuales – hubiésemos direccionado demasiado la mirada hacia tal o cual lugar. La convención sonora es algo que está muy instalado, nos cuesta mucho ver un personaje caminando y no escuchar sus pasos. Quizás cuando veíamos la película y había cosas que sentíamos demasiado *mudas*, solo si era realmente necesario, las sonorizábamos. Pero en casi todos los casos, aceptábamos lo que había registrado la cámara y lo trabajábamos un poco más. En el caso de las motos de la secuencia final usamos el sonido de cámara. Al ser tan ruidoso, había cosas que no podías tolerar. Lo que hicimos fue grabar sonidos solos de motos e incorporarlos, mezclarlos para que no perdieran la textura sonora original, que habíamos usado durante tres años durante el montaje, que era el sonido directo de cámara. Esta fue una premisa que funcionó para esta película, y después la usamos para otras, pero por ejemplo para *Trenque Lauquen* en muchos casos no funcionó porque la jerarquía sonora era diferente... Credo que *La mujer de los perros* es la película donde mejor se podía hacer este experimento.

INZERILLO Muchas cosas que dijiste sobre *La mujer de los perros* las encontramos también en tu siguiente película, ● *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*... Hay algo que me parece central: que es una película sobre la incertidumbre, sobre la duda que expones claramente, que se ve, que se dice explícitamente. Mercedes Halfon quiere algo y vos querés otra cosa y finalmente la película dibuja exactamente este tipo



di mettere in scena la differenza di interessi e la ricerca. Tutti i tuoi film fino ad oggi mi sembrano una ricerca, e in questo film questa dimensione è ancora più evidente. *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* è un documentario, forse il tuo film più documentaristico, ma è anche il film dove meglio si vede la macchina del cinema, come se fosse il cinema stesso il suo vero tema. Mi fa pensare a *Effetto notte* di François Truffaut: l'energia di un gruppo di persone che fanno cinema, i movimenti tuoi e della tua squadra... Quello che mi resta dopo la visione del film, oltre la storia di Juana Bignozzi, è il movimento, l'energia, la voglia di fare cinema.


CITARELLA Sì, l'aspetto e la forza dell'essere un gruppo di donne è molto interessante. Juana Bignozzi è morta il giorno in cui Mercedes Halfon è venuta ad intervistare me e Verónica per la prima di *La mujer de los perros*. Quel giorno Mercedes mi ha raccontato che era morta una poetessa – che io non conoscevo minimamente – e che sarebbero andati al funerale. Tutti i giovani poeti la amavano molto, un po' come noi "giovani" cineasti amavamo Hugo Santiago. Due anni dopo, Mercedes mi chiama dicendomi che ha ereditato l'opera di questa poetessa, che stavano svuotando casa sua e che le sarebbe piaciuto filmare il tutto. Io ho accettato e sono andata subito lì con Marcos Canosa, il fonico, a fare le riprese in casa di Juana Bignozzi. Mercedes pensava solo di registrare, di documentare. Non so cos'altro immaginasse. Io invece, via via che giravamo e che mi trovavo a dirigere Mercedes in casa di Juana, iniziavo a capire che stava nascendo un film. Quando abbiamo iniziato a renderci conto che tutte quelle annotazioni, tutto quel materiale e quel processo avevano un valore e che questo valore permetteva di raccontare il personaggio di Juana, lì abbiamo avuto la conferma. Finisce sempre con l'essere una finzione con la scusa del ritratto, o un ritratto con la scusa della finzione. Il film è nato in questo clima di scambio tra donne e credo che la chiave me l'abbia data Mercedes, du-

de camino, el de poner en escena la diferencia de intereses y la búsqueda. Todas tus películas me parecen hasta ahora una búsqueda y en esta película es aún más nitida. *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* es un documental, tal vez la más documental entre tus películas, pero también es el film donde mejor se ve la máquina del cine, como si fuera el cine su verdadero tema. Me remite directamente a *La noche americana* de François Truffaut: la energía de un grupo de gente que hace cine, los movimientos de vos y tu equipo... Lo que me queda, además de la historia de Juana Bignozzi, es el movimiento, la energía, y también las ganas de hacer cine.

CITARELLA Sí, es muy interesante, lo de la grupalidad de las mujeres. Juana Bignozzi muere el día en que Mercedes Halfon nos viene a entrevistar a Vero y a mí por el estreno de *La mujer de los perros*. Ese día Mercedes me cuenta que se murió una poeta – que yo no tenía la menor idea de quién era – y que iban al funeral, que todos los poetas jóvenes la querían mucho, un poco como la relación que teníamos nosotros, cineastas "jóvenes", con Hugo Santiago. Dos años más tarde, Mercedes me llama y me dice que heredó la obra de esta poeta, que estaban desarmando la casa y que le gustaría registrar ese proceso. Yo le dije que sí y empecé a ir con Marcos Canosa, el sonidista, a filmar en la casa de Juana Bignozzi. Mercedes solamente pensaba en registrar, en documentar. No sé cuánto más se imaginaba. Sin embargo yo, en este proceso de ir filmando y dirigiendo a Mercedes en la casa de Juana, me empiezo a dar cuenta de que estábamos gestando una película. Cuando empezamos a darnos cuenta que todas estas notas, todo este material y todo este proceso tenía un valor y que ese valor permitía retratar al personaje de Juana, ahí es donde lo confirmamos. Siempre termina siendo una ficción con la excusa de un retrato, o un retrato con la excusa de una ficción. La película nació en este clima de intercambio entre mujeres y creo que la clave me la dijo una vez Mercedes, que en este tiempo de rodaje que habíamos instalado, había perdido el miedo de transformarnos las unas a las otras y que el encuentro de las cineastas, con Mercedes y con Juana había dado como resultado un experimento muy colectivo, donde las ideas circulaban sin importar de quién habían sido. Eso es algo que me interesa y que sufrí un poco más con *La Mujer de los Perros*. En *Las Poetas* naturalmente se

rante le riprese, dicendomi che aveva messo da parte la paura che ci trasformassimo a vicenda e che l'incontro delle cineaste con Mercedes e con Juana aveva dato come risultato un esperimento molto collettivo, dove le idee circolavano senza che a nessuno importasse da chi provenivano. Questa è una cosa che mi interessa e che ho un po' sofferto in *La mujer de los perros*. In *Las poetas* si è creato in modo naturale un gruppo e questa per me è la conferma che il cinema si fa con gli altri o con le altre.

Sono rimasta incinta durante le riprese di *Las poetas* e *Trenque Lauquen*, perché stavo lavorando ad entrambi contemporaneamente. Durante le riprese è nata Lucia, mia figlia. Ho dunque continuato a girare con lei neonata: la mettevamo a terra e la lasciavamo lì mentre giravamo. Non so cosa facesse lei. Faceva un giretto, dormiva, giocava. La verità è che non aveva importanza, la cosa importante era il tempo che creava la sua presenza, che era un tempo di riprese differente. Noi, le donne che recitavano nel film (Mercedes, Inés Duacastella, Ingrid Pokropek, Valeria Fernández e io), ci abbandonavamo a questa attesa e a questo tempo. Passavamo cinque ore a casa di Mercedes e giravamo una sola sequenza. Erano riprese molto chiacchierate, con molti dialoghi tra di noi: parlavamo di femminismo e di politica, discutevamo e passavamo molto tempo a scambiare delle idee, finendo per filmare una sola sequenza. Questo flusso faceva sì che ci perdessimo un po' e che per un momento smettesse di avere importanza di chi erano le idee. L'importante era rendere visibili le cose e vederle tra tutte noi, non declamare dei concetti per metterci in mostra o per vincere una discussione. E questo caratterizza il film, nel quale appare una zona di ambiguità molto interessante. Probabilmente è qualcosa della nostra energia – e quindi forse del lavoro tra donne – che si vede nel film. E sento che se in queste conversazioni o scambi avessero partecipato degli uomini, la cosa potrebbe essere stata diversa.

INZERILLO C'è un rapporto diretto tra *Las poetas* e *Trenque Lauquen*, non solo perché sono stati girati nello stesso periodo e hanno molte cose in comune, come ad esempio il libro di  Aleksandra Kollontaj. Mi sembra che nel mostrare l'incertezza e la differenza di interessi tra te e Mercedes faccia la sua comparsa la dimensione dell'indagine, che è una e più d'una nello stesso tempo. Si tratta di provare a scoprire



armò un grupo y es para mí la confirmación de que el cine es con otros u otras.


Yo quedé embarazada mientras hacía *Las Poetas* y *Trenque Lauquen*, porque las hice al mismo tiempo. En medio de los rodajes nació Lucia, mi hija. Empecé a ir al rodaje con ella bebé: la poníamos en el piso y la dejábamos ahí mientras filmábamos. No sé qué hacía ella. Andaba por ahí, dormía, jugaba. La verdad es que no importaba, lo que importaba era el tiempo que instalaba su presencia, que era un tiempo diferente de rodaje. Las mujeres que estábamos ahí – Mercedes, Inés Duacastella, Ingrid Pokropek, Valeria Fernández y yo, las mujeres que actuamos en la película – nos entregábamos a esta espera y a este tiempo. Por ahí estábamos cinco horas en la casa de Mechi y hacíamos un solo plano. Estas películas fueron películas muy discutidas entre las integrantes, muy charladas: hablábamos de feminismo y de política, debatíamos y pasábamos tanto tiempo intercambiando ideas que terminábamos filmando un solo plano. Esa circulación hacía que nos perdiéramos un poco y que en un momento la potestad de las ideas dejara de importar. Lo importante era visibilizar las cosas y verlas entre todas, no declamar conceptos para lucirnos ó para ganar una discusión. Y eso es algo muy de este film, donde aparece una zona de ambigüedad más interesante. Creo que algo

il mistero di una o di più persone. Le domande finiscono allora per trasformarsi costantemente: da «Come si filma una poetessa?» a «Come si filma la poesia?», e quindi: «Si può filmare la poesia?»; «Cosa si può filmare, in generale?»; «Qual è il limite del cinema?».

C'è una bellissima frase di Juana Bignozzi, quando legge la poesia che dice: «tutta questa tenerezza che chissà dove andava a finire». Mi sembra che in questo film si scopra che se la poesia serve a qualcosa è perché serve alla vita, e anche per il cinema vale lo stesso. Tutto questo affetto, tutto questo tempo e questa tenerezza non servono ad altro che alla vita. Si potrebbe dire che è una risposta provvisoria, ma anche importante, alla domanda: cosa si può filmare? Forse si può filmare il tempo per vivere meglio, si può filmare il tempo per stare meglio con le persone che ci circondano.

CITARELLA Quando abbiamo trovato il materiale di Kollontaj è stata una rivelazione, perché per me ha a che fare con il fatto che i film entrano in relazione, creano *ipercollegamenti*, come si dice adesso. Avevo trovato questo libro durante i primi giorni di riprese nella libreria di Juana Bignozzi. L'ho portato in *Trenque Lauquen* perché mi sembrava importante che un film come quello su Juana potesse dialogare e comparire in un altro. Li ho girati nello stesso periodo e in qualche modo bisognava farsi carico del fatto che un film avesse cambiato l'altro. La sequenza del libro di Kollontaj è esattamente la stessa. Il testo fuori campo di Laura Paredes [in *Trenque Lauquen*] e quello di *Las poetas* sono praticamente uguali, ma il senso che lo stesso frammento ha in ognuno dei due film è completamente diverso, al di là del fatto che in entrambi i casi ciò che si vuole evidenziare è il suo sguardo nei confronti della collettività. La cosa divertente di questo libro di Kollontaj è che è *super* femminista – parla delle questioni più comuni, come l'aborto ecc. – eppure quello che mi sembrava più interessante era l'idea di gruppo in senso politico, che mi sembra qualcosa di totalmente familiare al movimento femminista. Il fatto di dire «i miei successi non sono miei, ma nostri». In questo senso *Las poetas* è un film in cui si racconta a partire da questo gruppo, e le idee e lo sguardo non sono né di Mercedes né di Laura, ma formano una terza entità creata da tutte. Juana dice un po' la stessa cosa della poesia, che sono due cose che si uniscono e generano qualcosa di più, e allo stesso modo è quello che fa il montag-

de nuestra energía – y por ende quizás del trabajo entre mujeres – que se ve en el film. Y que siento que si en esas conversaciones o intercambios participaban hombres, la cosa podría haber sido distinta.

INZERILLO Hay una relación directa también entre *Las Poetas* y *Trenque Lauquen*, no solamente por el hecho de que se rodaron al mismo tiempo y que hay muchas cosas compartidas, como por ejemplo el libro de  Aleksandra Kolontái. Me parece que en esto de mostrar la incertidumbre y la diferencia de intereses entre Mercedes y vos aparece la investigación, que es una y varias a la vez, es decir: hay que intentar descubrir el misterio de una persona, o de más personas. Las preguntas acaban siendo: ¿Cómo se filma a una poeta? ¿Cómo se filma la poesía? ¿Se puede filmar la poesía? ¿Qué se puede filmar en general? ¿Cuál es el límite del cine?

Hay una frase hermosa de Juana Bignozzi, cuando lee el poema y dice: «toda esta ternura que quién sabe dónde iba a parar». Me parece que en esta película descubres que si la poesía sirve de algo es que sirve a la vida, y el cine también. Todo este cariño, todo este tiempo y toda esta ternura no sirven a nada más que a la vida. Se podría decir que es una respuesta provisoria, pero también importante, a la pregunta: ¿Qué se puede filmar? Se puede filmar quizás el tiempo para que uno viva mejor, se puede filmar el tiempo para que uno esté mejor con la gente que está a su alrededor.

CITARELLA Fue muy revelador cuando encontramos el material de Kolontái, porque para mí tiene que ver con que las películas van conectándose entre sí, generando *hipervínculos*, como se dice ahora. Había encontrado este libro durante los primeros días de registro en la biblioteca de Juana Bignozzi. Lo llevé a *Trenque Lauquen* porque me parecía importante que una película como la de Juana dialogara y tuviera salida en otra. Las hice al mismo tiempo y de alguna manera había que hacerse cargo de cómo una había modificado a la otra. El plano del libro de Kolontái es exactamente el mismo. El texto en off de Laura Paredes [en *Trenque Lauquen*] y el off de *Las Poetas* son prácticamente iguales, pero el sentido que el mismo fragmento tiene en cada una de las películas es completamente diferente, más allá de que en ambos casos lo que se quiere destacar es su mirada sobre lo colectivo. Lo divertido de este libro de Kolontái es que es *súper* feminista – habla de problemáticas más usuales, como el aborto, etc – y sin

gio nel cinema. L'idea di questa terza cosa che appare rappresenta per me la trasformazione di cui parlavo prima, questa nuova possibilità. La conclusione che si trae alla fine di *Las poetas* è che l'opera di Juana non è di qualcuno, ma è del mondo e serve al mondo, perché serve per la vita. Come dice Juana, serve per prendere il Palazzo d'Inverno, serve per innamorarsi, per l'amicizia. E inoltre, contrariamente a questo, c'è una poesia di Juana che è più verso l'inizio del film e che adoro, che dice «non c'è niente di più patetico della canzone dell'estate, passata quell'estate, passato quel momento». Ossia: la *hit* passeggera non trascende. Ciò che trascende, ciò che rimane, non è semplicemente un *tormentone estivo* ma qualcosa che trasforma la realtà a partire dalla finzione o dal luogo che si è scelto. *Las poetas* giunge alla fine all'opera di Juana tramite le letture e le immagini delle stesse poesie. Mi sembra che sia come una specie di grande manifesto che c'entra con l'idea che nel cinema l'importante è il gruppo, l'esperienza comune. In *Trenque Lauquen*, per esempio, il fatto che i personaggi lavorino insieme, si raccontino storie e condividano avventure, fa sì che nasca l'amore, la trasformazione, l'epica e l'avventura, come se nella possibilità di narrare o di avventurarsi comparissero la vita e i rapporti, ma anche il cinema, il racconto e le relazioni vitali. Nel consegnare la propria vita si formano i rapporti ed è lì che uno pensa i film, come se fosse una specie di triangolo amoroso tra la vita, i film e questi rapporti. Penso che anche Juana credesse a qualcosa di simile. Ha stretto amicizia con tutti i giovani poeti perché voleva sentirsi viva e avere rapporti con chi stava scrivendo in quel momento. Infatti ha lasciato tutta la sua opera ai giovani poeti, un gesto politico di una generosità inestimabile.

GARIBOLDI Il titolo del film è una citazione di un libro della stessa Juana, *Las poetas visitan a Andrea del Sarto*, in cui è lei a visitare Andrea del Sarto. Trovo interessante il concetto di visita, mi sembra che abbia a che fare con tutto ciò che tu hai detto in termini di intenzione, di modo in cui si fanno le cose. Quello di visita è un termine delicato e intenso nello stesso tempo, che introduce l'idea del confronto e del dialogo tra generazioni, tra Juana e le giovani poetesse, tra tutte le donne della troupe che ha fatto il film. Quello che *la visita* finisce per generare è uno scambio molto intenso, transdisciplinare, ricco, in cui la troupe, tutte voi, finite per essere le poetesse che *visitano*, cioè che si avvicinano al mondo di Juana, ognuna a modo suo.

embargo a mí lo que me interesó es la idea de la grupalidad en un sentido político, que me parece un lugar completamente familiarizado con el movimiento de las mujeres. Esto de decir «mis logros no son míos, son de nosotros». En este sentido justo *Las Poetas* es una película donde se narra desde ese grupo, y las ideas y la mirada no son ni de Mercedes ni de Laura, sino que forman una tercera cosa, fabricada entre todas. Juana dice un poco lo mismo de la poesía, que son dos cosas que se juntan y generan algo más y mismo el montaje en el cine es esto. Esta idea de esta tercera cosa que aparece para mí es esta transformación de la que hablaba antes, esta nueva posibilidad. La conclusión que se asoma en el final de *Las Poetas* es que la obra de Juana no es de alguien sino del mundo y que le sirve al mundo porque sirve para la vida, como dice Juana, sirve para tomar el Palacio de Invierno, sirve para enamorarse, para la amistad. Y también, contrariamente a esto, hay un poema de Juana que aparece más al principio de la película y me encanta, que dice «no hay nada más patético que la canción del verano, pasado ese verano, pasado ese momento». Es decir: el *hit* pasajero no trasciende. Lo que trasciende, permanece, no es simplemente un *éxito de verano* sino algo que transforma la realidad desde la ficción ó desde el lugar que se elija. *Las Poetas* llega finalmente a la obra de Juana a través de lecturas e incluso de imágenes de los propios poemas. Me parece que es como una especie de gran manifiesto que tiene que ver con la idea de que en el cine lo que importa es la grupalidad, la experiencia común. En *Trenque Lauquen*, por ejemplo, el hecho que los personajes trabajen juntos, se cuenten cosas y compartan aventuras, permite que aparezca el amor, la transformación, la épica y la aventura, como si en la posibilidad de narrar ó de aventurarse apareciera la vida y los vínculos, pero también el cine, el relato y las relaciones vitales. En la entrega de la propia vida se forman los vínculos y es ahí donde uno piensa las películas, como si fuera una especie de triángulo amoroso entre la vida, las películas y estos vínculos. Me parece que Juana pensaba algo así. Se hizo amiga de todos los poetas jóvenes porque necesitaba sentir que estaba viva y que se podía relacionar con la gente que estaba escribiendo en ese momento. De hecho, les deja toda su obra a los jóvenes poetas, un gesto político de una generosidad invaluable.

CITARELLA L'idea della visita aiuta il film a difendersi dall'essere visto come un *biopic*. Fin dall'inizio sapevamo che c'era un'impossibilità totale di parlare di un personaggio, soprattutto perché era una persona che non c'era più e che molta gente considerava come *sua*. C'è un libro che per me è stato molto importante, *Walden* di Henry David Thoreau, in cui si dice: se uno volesse definire una montagna, come si fa? Dove ci si ferma? Da che lato? Come si guarda? Non si può. Quello che si può fare è percorrerla, girarci intorno e soffermarsi su alcuni suoi aspetti, ma la montagna non potrà mai essere raccontata nella sua totalità. Mi sembrava bello pensare al cinema e ai suoi personaggi nello stesso modo. È impossibile fare una sintesi di qualcuno. Per noi la visita era un modo rispettoso di dire: siamo un gruppo di persone in visita con l'intento di riflettere su questo personaggio, che inoltre ci permette di pensare alla poesia e alla sua relazione con il cinema, ma non vogliamo definire, non stiamo cercando *la verità su Juana Bignozzi*. Penso che il titolo si prenda una certa libertà, ma allo stesso tempo chiede il permesso per poter parlare di Juana. La premessa del film è che l'opera di Juana non è nostra né di nessuno, ma del mondo, allora è lì che una persona dovrebbe prendere posizione e avvicinarsi a partire da questo luogo, dalla visita, da uno sguardo proprio e non universale.

GARIBOLDI Sia *La mujer de los perros* che *Las poetas* sono due film che hai co-diretto con qualcuno e in entrambi i casi si tratta di donne che non sono registe. Verónica è un'attrice, quindi è abituata ad avere a che fare con il cinema, ma è un approccio completamente diverso. Vuoi raccontarci com'è stata l'esperienza? Dal tuo punto di vista, com'è stato rapportarsi a queste due donne e alle loro specificità? E poi, perché avete finito per dirigere i film insieme? Come intendete la *regia*?

CITARELLA Per me non c'è molta differenza tra il dirigere insieme e lo scrivere insieme il copione con Laura Paredes, con cui ho condiviso anche i tagli di *Trenque Lauquen* e ogni minimo particolare della sua gestazione. Da una parte, qualcuno potrebbe dire che io sono una regista di cinema e né Verónica né Mercedes lo erano quando abbiamo girato, però credo che questa idea di autorialità, secondo

GARIBOLDI El título de la película es una cita de un libro de la misma Juana, *Las Poetas visitan a Andrea del Sarto*, en el cual ella misma visita a Andrea del Sarto. Me parece interesante el concepto de visita en sí, me parece que tiene que ver con todo lo que dijiste en términos de intención, de la manera en que se hacen las cosas. *El visitar* es un término súper delicado e intenso a la vez, que introduce la idea de confrontación y diálogo entre generaciones, entre Juana y les poetas jóvenes, entre todas las mujeres del equipo de la película. Lo que *la visita* termina generando es un intercambio muy intenso, transdisciplinar, jugoso dónde el equipo de cine, todas ustedes, terminan siendo las poetas que *visitan*, es decir que se acercan al mundo de Juana, cada una a su manera.

CITARELLA La idea de la visita ayuda a defender al film de "la película sobre", la *biopic*. Desde el principio entendimos que había una imposibilidad total de hablar de un personaje, sobre todo, porque era alguien que ya no estaba y que mucha gente considera *propia*. Hay un libro que para mí fue muy clave, que es *Walden* de Henry David Thoreau, donde dice: si uno quiere definir una montaña, ¿cómo se hace? ¿dónde te paras? ¿de qué lado? ¿cómo la mirás? No podés. Lo que hacés es recorrerla, darle vueltas e ir viendo algunos aspectos de ella, pero nunca vas a poder narrar la montaña en su totalidad. Me parecía lindo pensar en el cine y sus personajes de la misma manera. Hay una imposibilidad de sintetizar a alguien. Para nosotras la visita era una forma respetuosa de decir: somos un grupo de gente visitando a este personaje y pensando alrededor de él, lo que además nos permite pensar sobre la poesía y su relación con el cine, pero no queremos definir, no estamos buscando *la verdad sobre Juana Bignozzi*. Me parece que el título se toma una licencia, pero también pide permiso para hablar de Juana. La premisa de la película es que la obra de Juana no es nuestra ni de nadie, sino que es del mundo, entonces ahí es donde uno tiene que asumir el rol de acercarse desde este lugar, desde la visita, desde una mirada propia no universal.

GARIBOLDI Tanto *La mujer de los perros* como *Las Poetas* son dos películas que co-dirigiste con alguien y en ambos casos se trata de mujeres que no son cineastas. Verónica es actriz, por lo tanto está acostumbrada a relacionarse con el cine, sin embargo es una forma completamente distinta. ¿Querés contarnos cómo fue la experiencia? Desde tu punto



cui i film sono di chi li dirige, a volte è un po' ingiusta. Entrambe avevano una relazione molto autoriale con i film, che andava oltre il fatto che fino ad allora non avevano avuto esperienze di regia cinematografica: Verónica aveva comunque una certa esperienza perché aveva fatto delle regie teatrali, oltre alle sue esperienze da attrice di cinema. Mercedes non aveva nessuna relazione con la regia, ma aveva comunque un rapporto unico con il materiale e con il personaggio principale del film. Il film è il risultato di un incontro tra due persone, e quando riesci a superare questi processi dettati dall'ego la forma di lavoro che ne risulta è l'ideale, perché mi fa pensare e io faccio pensare l'altra persona. Trovo che al cinema la nozione di autore sia diventata ormai una questione di marketing, così come l'idea del regista che ha una visione concreta sul mondo, uno stile e una specie di delirio di onnipotenza. Non che sia una nozione negativa, ma a volte inibisce dei processi un po' più strani e che la pluralità delle voci possa generare un altro tipo di oggetto, un altro tipo di film. È molto bello e stimolante poter lavorare con qualcuno che conosce bene il film e il materiale tanto quanto

de vista, ¿cómo fue relacionarte con estas dos mujeres y sus especificidades? Y también, ¿por qué terminaron dirigiendo las películas juntas? ¿Qué entienden como *dirección*?

CITARELLA Para mí no hay mucha diferencia entre codirigir y coescribir el guión con Laura Paredes, con quien también compartí los cortes de *Trenque Lauquen* y el minuto a minuto de cómo se iba gestando. Por un lado, uno podría decir que yo soy directora de cine y ni Verónica ni Mercedes lo eran cuando hicimos las películas, pero me parece que esta idea de lo autorial, de que las películas son de quienes las dirigen, a veces es un poco injusta. En un punto ambas tenían una relación muy autorial con las películas, más allá de que por ahí no habían sido directoras: Verónica tenía algo de experiencia porque dirigió en teatro, además del oficio que tiene como actriz de cine. Mercedes no tenía ninguna relación con la dirección de cine y sin embargo tenía una relación única con los materiales y con el personaje principal de la película. La película es el resultado de un encuentro entre dos personas, y cuando logras sobrepasar los procesos de ego esta forma de trabajo me parece bastante

il personaggio, che possa esprimersi e che sia molto più coinvolto rispetto a chi arriva, legge il copione, te ne dà una sua versione e via.

GARIBOLDI In una scena di *Las poetas*, Mercedes ti fa un commento, quasi preoccupata che non si veda bene quello che stai filmando, e tu le rispondi in un modo che significa chiaramente: «fidati di me, so quel che faccio». È interessante anche vedere come gestisce la co-regia in termini tecnici. Quante responsabilità hai avuto come regista? Com'è stato il dialogo con le persone che si relazionano al mondo tramite altre forme?

CITARELLA Chiaramente, tra noi c'era anche questa dinamica, perché io oltre a provenire dal mondo del cinema so anche comunicare con una troupe, definire come voglio realizzare una sequenza. Da questo punto di vista sono stata più una traduttrice – sia per Mercedes sia per Verónica – perché loro inizialmente non conoscevano tanto quel linguaggio. Direi che tutte noi stavamo imparando: neanche io sapevo molto di poesia o di Juana Bignozzi ed è stata Mercedes a farmi entrare in questo mondo. Nel caso di Verónica c'era qualcosa, nella sua relazione con il personaggio, che in molti casi era molto più importante quello che lei aveva da dire che non come io avrei posizionato la macchina da presa. C'è una divisione dei ruoli che naturalmente si costruisce durante le riprese, ma in entrambi i casi i film li abbiamo pensati in due.

INZERILLO Vedo delle somiglianze tra *Las poetas* e **●** *Corsini interpreta a Blomberg y Maciel*, il film di Mariano Llinás del 2021.

CITARELLA È bello che tu lo dica, perché è sempre al contrario. Sembra sempre che tutti somigliano a Mariano e che Mariano non somigli a nessuno!

INZERILLO Mi sembra che in entrambi l'esplorazione della parola consenta l'esplorazione di uno spazio fisico: voi correte per la città, nel caso del film di Mariano si corre anche nella storia: leggere le parole delle canzoni di tango significa rivisitare la storia dell'Argentina, ma anche cercare materialmente luoghi, indirizzi ecc.

CITARELLA Da questo punto di vista sono film gemelli: si tratta di estrarre a partire dall'opera di qualcuno la possibilità di un percorso, e inoltre nel caso di *Corsini* pensare musicalmente quello che in *Las*

ideal porque me hace pensar y yo hago pensar al otro. Me parece que en el cine la noción de autor se volvió muy de marketing, como la idea del director que tiene una mirada concreta sobre el mundo y un estilo y esa especie de ser todopoderoso. Tampoco es algo que esté mal, pero a veces inhibe que los procesos sean un poco más extraños y que la pluralidad de voces pueda generar otro tipo de objeto, otro tipo de película. Es muy lindo, muy rico poder trabajar con alguien que conozca mucho la película, que conozca tanto los materiales como el personaje y que pueda opinar desde un lugar mucho más comprometido que quien viene, lee el guión, te hace una devolución de guión y ya.

GARIBOLDI En una escena de *Las Poetas*, Mercedes te hace un comentario preocupada con que se vea bien lo que estás filmando y vos le respondés de una forma que nitidamente quiere decir «dame confianza, sé lo que estoy haciendo». Es interesante también ver cómo gestionan la codirección en términos técnicos. ¿Cuánta responsabilidad tenías como directora de cine? ¿Cómo fue el diálogo con gente que abarca el mundo a través de otras materialidades?

CITARELLA Claramente esta es una dinámica que teníamos, porque yo no solamente vengo del cine, sino que además sé comunicarme con un equipo de filmación, definir cómo quiero un plano. En ese sentido fui más una traductora – tanto de Mercedes como de Verónica – porque ellas al principio no hablaban tanto ese lenguaje. Diría que todas estamos en una situación de aprendizaje: yo tampoco sabía mucho de poesía o de Juana Bignozzi y fue Mercedes quien me ingresó en este mundo. En el caso de Verónica, había algo de la relación que ella tenía con el personaje, que en muchos casos era más relevante lo que ella tuviera para decir que cómo iba a poner yo la cámara. Hay una división de roles que naturalmente se arma durante el rodaje pero en ambos casos las películas las pensamos entre las dos.

INZERILLO En mi cabeza hay algo parecido entre *Las Poetas* y **●** *Corsini interpreta a Blomberg y Maciel*, la película de Mariano Llinás de 2021.

CITARELLA Qué bueno que lo digas, porque siempre es al revés. Siempre todos nos parecemos a Mariano y Mariano no se parece a nadie!



poetas si pensa a partire dalla poesia. I due film sono molto amici.

INZERILLO Per andare lentamente verso una conclusione, non è necessario pensare a **Trenque Lauquen** come a un punto di arrivo, ma è chiaro che è il film di cui abbiamo parlato tutto il tempo, forse perché è l'ultimo, forse perché è il più importante per te.

CITARELLA Per me tutte le strade portano a *Trenque Lauquen*, perché io stessa mentre parlo degli altri film penso ad elementi che mi portano lì. Forse è anche perché è l'ultimo film che ho fatto, in cui tutto quello che è successo nel corso di questi anni trova un suo compimento.

INZERILLO Ho letto una recensione di Carlos Losilla che diceva che *Trenque Lauquen* è, in un certo senso, *L'avventura* di Antonioni sessant'anni dopo, in Argentina. Ci sono alcune somiglianze evidenti, come il fatto che c'è una donna che scompare, ma è anche vero che *Trenque Lauquen* va per la sua strada. Ho parlato del tuo film con molti amici e quando cerco di riassumere di che cosa parla non ci riesco facilmente: è un film su una donna che scompare? È un film su due uomini che la cercano? O forse è un film sulla ricerca da parte della protagonista di un personaggio misterioso che si chiama Carmen Zuna? Nessuna di queste definizioni, e allo stesso tempo tutte, sono esatte.

CITARELLA Le ipotesi sono infinite. C'è chi dice che è un film sulla possibilità di perdersi, su delle donne che impazziscono o che è un ritratto di *Trenque Lauquen*. Molti si sono avventurati a definire il film in una sola frase. Quando qualcuno dice qualcosa su questo film a me sembra che abbia ragione, poi qualcun altro dice qualcos'altro e mi sembra che abbia ragione anche lui. È molto difficile ridurre il film ad una sola frase. Mi azzarderei a dire che è un film sul mistero, ma magari domani cambierò idea.

INZERILLO Me parece que en los dos la exploración de la palabra permite la exploración de un espacio físico: vosotras corriendo en la ciudad, y en el caso de Mariano también la historia: leer las palabras de canciones de tango significa visitar la historia de Argentina pero también buscar lugares, direcciones, etc.

CITARELLA Son películas muy hermanas en este sentido: extraer a partir de la obra de alguien la posibilidad de un recorrido, y también en el caso de *Corsini* pensar musicalmente lo que en *Las Poetas* se piensa desde la poesía. Son películas muy amigas.

INZERILLO Finalmente, no hay que pensar en **Trenque Lauquen** como el lugar donde llegar, pero es claro que es la película de la que hemos hablado todo el rato, tal vez porque es la última, quizás porque sí es la más importante para vos.

CITARELLA Yo creo que todos los caminos conducen a *Trenque Lauquen*, porque mientras yo misma voy hablando de todas las películas, siempre todo nos lleva ahí. Quizás sea también porque es la última película que hice, donde se reúne todo eso que sucedió durante todos estos años.

INZERILLO Leí una crítica de Carlos Losilla donde escribía que *Trenque Lauquen* es, de alguna manera, *L'avventura* de Antonioni sesenta años después, en Argentina. Hay algunas cosas que son evidentes, como el hecho de que haya una mujer que desaparece, pero es cierto que *Trenque Lauquen* va por su propio camino. He hablado de tu película con muchos amigos y cuando intento resumir de qué trata me resulta bastante difícil: ¿es una película sobre una mujer que desaparece? ¿Es una película sobre dos hombres que la buscan? ¿O quizás es una película sobre la búsqueda de la protagonista por un personaje misterioso que se llama Carmen Zuna? Ninguna y todas estas definiciones son ciertas.

CITARELLA Hay miles de hipótesis. Hay quien dice que es una película sobre la posibilidad de perderse, sobre mujeres que se vuelven locas ó bien que es un retrato de *Trenque Lauquen*. Hay muchos que se aventuraron a definir la película en una frase. Lo que me pasa es que, cuando alguien dice algo, me parece que tiene razón, y después el otro dice otra cosa y también me parece que tiene razón. Entonces es

INZERILLO Non so se questo riferimento ad Antonioni ti sembra appropriato. C'era o non ci hai nemmeno pensato? La prima parte del film sembra anche una specie di *Twin Peaks* argentino.

CITARELLA Sì, ma con minore gravità e minore ironia, no? Effettivamente avevamo in mente di iniziare a far succedere tutto una volta attraversato l'arco per entrare a *Trenque Lauquen*, come quello che si vede nella sigla di *Twin Peaks*, dando il via alla finzione. Entrambe le protagoniste si chiamano Laura, ma questa è una casualità. Mentre in merito ad Antonioni sono totalmente d'accordo: il capitolo *La Aventura* nasce perché quando ero in cerca di luoghi dove girare sono stata a Fortín Olavarría – nei pressi di *Trenque Lauquen* – e c'era una calma sconvolgente che mi ha fatto ricordare la scena di *L'avventura* in cui loro vanno a Noto e trovano tutto chiuso perché è l'ora della *siesta*. Tutte le persiane sono chiuse, non vola una mosca. La sensazione era così simile che mi è venuta l'idea di spostare la Sicilia in provincia di Buenos Aires e raccontare la fuga di Laura dal punto di vista di qualcun altro. Un po' come succede in *L'avventura*. Antonioni è stato una figura importante nel processo di creazione del film. Ovviamente non come punto di riferimento, ma se ho ritratto così gli spazi è stato grazie ai suoi film che mi facevano riflettere su *Trenque*. Ci sono delle scene girate a Torino con delle inquadrature che sono letteralmente uguali a quelle del film *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Ci sono citazioni ovunque, alcune fortemente volute, altre per capriccio.

GARIBOLDI A proposito dei tentativi di definire il film, a me sembra un film sulla gravidanza. Non solo sulla gravidanza fisica – il fatto che tu fossi incinta mentre lavoravi al film è rilevante solo in parte – ma mi sembra che il film sostenga un'altra idea di gravidanza, intesa come esperienza catalizzatrice, di come la vita possa cambiare prima e dopo questa esperienza, di come la percezione del mondo dialoghi con il mistero e costruisca una realtà propria. Infine, mi sembra che si veda nitidamente nel film come l'esperienza della gravidanza abbia cambiato il tuo modo o i tuoi modi di costruire la storia.

CITARELLA È vero. Mentre lavoravamo al film, Laura Paredes aveva un figlio di sei mesi. Quando abbia-

muy difícil que la película entre en una sola frase. Me animo a decir que es una película sobre el misterio pero quizás mañana cambie de opinión.

INZERILLO No sé si esto de Antonioni te parece algo justo, ¿estaba allí o ni siquiera lo pensaste? La primera parte de la película también parece una especie de *Twin Peaks* argentino.

CITARELLA Sí pero con menos gravedad y menos ironía, ¿no?. Efectivamente existía la idea de que, una vez que cruzaras el arco de *Trenque Lauquen* – como el que hay en la presentación de *Twin Peaks* – empezaban a suceder las cosas, empezaba la ficción. También el personaje se llama Laura, pero esto es casualidad. Mientras que, con respecto a Antonioni, estoy totalmente de acuerdo: el capítulo *La Aventura* nace porque cuando estaba buscando las locaciones me fui a Fortín Olavarría – que está al lado de *Trenque Lauquen* – y había una quietud abrumadora que me hizo acordar a la escena de *L'avventura* en la que ellos van a un pueblo – Noto – que está completamente cerrado porque es la hora de la siesta. Todas las persianas cerradas, no vuela una mosca. La sensación era tan parecida que me surgió la idea de trasladar Sicilia a la provincia de Buenos Aires y narrar la fuga de Laura desde el punto de vista de alguien más. Parecido a lo que sucede en *L'avventura*. Antonioni fue una figura importante en el proceso de creación de la película. Obviamente, no pienso en términos de referente pero sí – el hecho de que haya trabajado el retrato de los espacios como lo hizo – siempre servían sus films para pensar alrededor de *Trenque*. De hecho hay escenas filmadas en Turín cuyos planos son literalmente iguales a la película *Le amiche* de Michelangelo Antonioni. Hay citas por todos lados, tanto intencionales, como caprichosas.

GARIBOLDI A propósito de tentativas de definir el film, a mí me parece que es una película sobre el embarazo. No solo sobre el embarazo físico – el hecho de que vos durante parte del proceso de la película estuvierais embarazada es parcialmente relevante – sino que me parece que la película sustenta otra idea de embarazo, del embarazo como experiencia catalizadora, de cómo puede cambiar tu vida antes y después de esta experiencia, de cómo la percepción del mundo dialoga con el misterio y construye una realidad propia. Finalmente, me parece que nitidamente se ve en

mo cominciato a girare, Elisa Carricajo era incinta; io sono rimasta incinta a metà del primo anno di riprese. Laura Caligiuri, la direttrice artistica, è rimasta incinta nelle ultime giornate di riprese, e anche la mia amica Lila, la conduttrice radiofonica. Era una cosa che ci stava succedendo come gruppo, come generazione. C'è chiaramente qualcosa lì, che non si tematizza e neanche si nomina, ma che è presente. Parlo del film come di un film mutante, in cui i generi o i misteri sono in continua trasformazione. Ma non c'è niente di più mutante della maternità. Anche la creatura della seconda parte, si dice che respiri sott'acqua e che muti continuamente. I riferimenti appaiono in continuazione, anche se la maternità non diventa mai un tema del film, tranne forse nell'episodio di Carmen Zuna, ma in molti casi il film trasforma le gravidanze quasi in costumi, qualcosa che accade alle donne mentre fanno altre cose. Carmen Zuna è un caso particolare: si potrebbe pensare a lei, sì, come a un personaggio che si abbandona alla gravidanza, alla camminata e alla follia, un personaggio in stato di shock. Credo che l'incontro della maternità con una certa animalità e, quindi, con un po' di follia sia uno dei pochi concetti che il film potrebbe stabilire intorno all'idea di essere madre. Nella follia c'è qualcosa di selvaggio e di animalesco, di un luogo poco abitato del cervello e del corpo per poter affrontare la maternità. Persino se non la si vive in prima persona, anche se la maternità viene vissuta in altri modi. Ciò che si attiva ha a che vedere con una zona inutilizzata del corpo e del cervello che genera qualcosa di inspiegabile, un grande mistero. Un movimento più simile a un terremoto che ad altro, una destabilizzazione, una sorta di scossa generale. Infine, credo anche che il destino selvaggio del personaggio di Laura abbia a che fare con questo, con l'idea di camminare senza meta, di camminare in modo non socializzato, di perdersi nel proprio mondo, nello spazio. Sono tutti concetti che hanno a che fare con la maternità, con l'animalità, con il presente e con il femminile. In ogni caso, al di là dell'uso di queste parole, per me è sempre molto difficile avvicinarmi a questo tema e collocare la maternità in un luogo specifico. Credo che questo fosse l'unico modo per fare un film sulla maternità. Ancora una volta, girare intorno al tema, non sintetizzarlo in un'unica cosa.

la película como la experiencia del embarazo cambió tu(s) forma(s) de construir el relato.

CITARELLA Es verdad. Durante el proceso de la película, Laura Paredes tenía un bebé de seis meses. Cuando empezamos a filmar, Elisa Carricajo estaba embarazada. Yo quedé embarazada en el medio del primer año de rodaje. Laura Caligiuri, la directora de arte, estuvo embarazada en las últimas jornadas. También mi amiga Lila, la locutora de la radio. Justo era algo que estaba sucediéndonos como grupo, como generación. Claramente hay algo ahí, que no se tematiza y ni siquiera se nombra. Pero que está presente. Yo hablo de la película como una película mutante, donde todo el tiempo están mutando los géneros ó los misterios. Pero no hay nada más mutante que el proceso de la maternidad. Mismo la criatura de la segunda parte, se dice que respira bajo el agua y muta todo el tiempo. Las referencias aparecen todo el tiempo, pese a que la maternidad nunca se termina de volver un tema para el film. Salvo quizás en el episodio Carmen Zuna. Pero en muchos casos el film vuelve los embarazos casi un vestuario. Algo que les pasa a las mujeres mientras hacen otras cosas. Carmen Zuna es más particular. Podría pensarse, sí, como un personaje que se abandona al embarazo, a la caminata y a la locura. Un personaje en estado de shock. Creo que el encuentro de la maternidad con cierta cosa animal y, por ende, con una pequeña locura son de los pocos conceptos que el film podría establecer alrededor de la idea de ser madre. En la locura hay algo de lo salvaje y de lo animal, de un lugar poco habitado en el cerebro y en el cuerpo para poder atravesar la maternidad. Incluso aunque no la pases por tu cuerpo, también viviendo la maternidad desde otros lugares. Lo que se activa tiene que ver con una zona inutilizada del cuerpo y del cerebro, que genera algo inexplicable, que genera un gran misterio. Un movimiento más parecido a un terremoto que a cualquier otra cosa, una desestabilización, una especie de temblor general. Finalmente creo también que el destino salvaje del personaje de Laura tiene que ver con esto, con la idea de caminar sin rumbo, de caminar de manera no socializada, de perderse en el propio mundo, de perderse en el espacio. Son todos conceptos que tienen que ver con la maternidad, con lo animal, con el presente y con

INZERILLO L'altro giorno raccontavo a un amico la sequenza in cui compare per la prima volta per intero la canzone *Los caminos*, cioè quando Ezequiel è all'interno dell'auto e la macchina da presa inquadra la strada, poi fa un movimento fino a inquadrare Ezequiel che sta guidando e la canzone finisce. A quel punto succede una cosa che non si dovrebbe fare, che di solito sarebbe considerata un errore: la canzone ricomincia da capo! Ma diventa immediatamente evidente che bisogna fare così: è giusto e necessario che la canzone riparta.

CITARELLA Non so se si nota, ma è lui stesso a rimetterla.

INZERILLO Sì, si nota, ma per me avrebbe senso anche se non lo vedessimo... La musica accompagna i personaggi. La chitarra e il theremin accompagnano Rafael, la canzone *Los caminos* accompagna Ezequiel e altre canzoni ancora accompagnano altri personaggi. C'è questo processo, il film si svolge su diversi livelli e temporalità, e la musica è un po' quel che unisce queste cose. Hai detto più volte che in origine il film non aveva questa struttura, che ad esempio i personaggi di Ezequiel e Rafael non avevano la presenza che poi hanno avuto alla fine: mi piacerebbe sapere come si è evoluto il film nel corso degli anni.

CITARELLA I personaggi di Ezequiel e Rafael ci sono sin dall'inizio, ma il film aveva una struttura un po' più lineare dal punto di vista cronologico e la ricerca che loro due fanno arrivava più tardi. Nella versione finale invece lo spettatore sa quanto loro di quel che sta succedendo, e a poco a poco il film presenta degli indizi. Organizzare il film in senso cronologico non permetteva questi giochi di mistero che la struttura attuale del film invece permette. Ricordo che in un momento di grande crisi del film, durante la pandemia, in una notte insonne ho pensato di iniziare il film con questi due uomini. Cosa succede se il film inizia con questa premessa: due uomini cercano una donna di cui non sappiamo nulla? Quasi la stessa premessa del film di Juana Bignozzi: un gruppo di donne cerca di capire i misteri di una donna che non conosce attraverso i suoi oggetti. Lì, automaticamente, il film si è organizzato in modo tale che qualsiasi cosa accada rispetto al personaggio che non c'è sarà misteriosa e comica allo stesso tempo. Quando insieme a Laura Paredes abbiamo ribaltato la struttura e ampliato un po' il film, abbiamo finito per or-

lo femminile. De todos modos, más allá de usar estas palabras, abordar esta temática y poner a la maternidad en un lugar específico me resulta siempre muy difícil. Pienso que la única manera para mí de hacer una película sobre la maternidad era esta. Una vez más, rodeando el tema pero no sintetizándolo a una sola cosa.

INZERILLO El otro día hablando con un amigo le contaba la secuencia donde aparece por primera vez la canción *Los Caminos*, es decir, cuando Ezequiel está en el auto y nosotros vemos la carretera y después la cámara vuelve a Ezequiel que maneja y la canción termina. Ahí hacés algo que no se hace, que normalmente es un error: la canción empieza otra vez! Sin embargo tiene inmediatamente sentido: hay que hacerla empezar otra vez.

CITARELLA Igual hay algo que quizás no se nota, pero él la pone de vuelta.

INZERILLO Sì, se nota, pero para mí tendría igualmente sentido incluso si no lo viéramos... Las músicas acompañan tus personajes. La guitarra y el theremin acompañan a Rafael, la canción *Los Caminos* acompaña a Ezequiel y otras canciones acompañan a otros personajes. Hay este recorrido, la película está hecha por diferentes niveles y temporalidades, y la música es un poco lo que une estas cosas. Has dicho muchas veces que originariamente la película no tenía esta estructura, que por ejemplo los personajes de Ezequiel y Rafael no tenían esta presencia que después tuvieron al final: me gustaría saber cómo evolucionó la película durante los años.

CITARELLA Los personajes de Ezequiel y de Rafael están desde el principio, pero la película tenía una estructura un poco más cronológica y la búsqueda de ellos dos llegaba un poco más tarde. Finalmente, en la versión final del film, el espectador está tan enterado como ellos de lo que pasa y de a poco la película va liberando pistas. Armar este derrotero de manera cronológica, no permitía estos juegos de misterio que la estructura actual de la película sí permite. En un momento de mucha crisis con el film – durante la pandemia – me acuerdo, en un desvelo, que se me ocurre arrancar la película con estos dos hombres. ¿Qué pasa si la película arranca con esa premisa: dos hombres buscan a una mujer de la cual no sabemos nada? Casi como la misma premisa de la pelícu-

ganizzarlo in tre parti: l'asse *road movie-detective-sco*, l'asse *romantico* (tutti i flashback estivi tra Laura ed Ezequiel) e l'asse fantastico, che porta al destino selvaggio del personaggio. Tutti gli elementi erano presenti fin dall'inizio, ma strutturati in modo diverso. Il fatto che coesistano e vadano avanti e indietro, e che due personaggi attraversino il mistero prima della protagonista ha reso il film più ricco di possibilità e ha anche reso la storia – che ci crediate o no – più chiara. Alla fine le due parti sono organizzate in questo modo. Quasi come se la prima parte fosse quella degli uomini, con il loro modo di pensare al mistero, e la seconda quella delle donne.

GARIBOLDI C'è una cosa che trovo unica e molto bella nei tuoi film, in particolare in *Trenque Lauquen* e più in generale nei film del Pampero: i personaggi costruiscono il mistero, e di conseguenza la storia, con l'aiuto di una grande varietà di oggetti. La narrazione, le azioni e infine i film sono costruiti intorno a libri, mappe, lettere, foto, radio, piccoli pezzi di carta e così via. Mi chiedo come questo si sviluppi nel processo creativo, cioè se sia qualcosa che appartiene al tuo modo di lavorare, al tuo modo di fare cinema che il film finisce per fare proprio, o se sia più uno strumento di scrittura del copione o altro ancora.

CITARELLA C'è un grande interesse per gli oggetti nei nostri film. A tal punto che per *Historias Extraordinarias*, *La flor* ma anche per *La mujer de los perros* abbiamo lavorato con le sorelle Flora e Laura Caligiuri, che sono rispettivamente costumista e direttrice artistica. Avere loro come alleate fa sì che il mondo dell'arte abbia più possibilità. Nasce la possibilità di inventare e scoprire oggetti per ogni film. A me, in particolare, interessa il dettaglio dell'oggetto: mi piace filmare libri, lettere, vecchie carte, inchiostro, la calligrafia. Una specie di feticcio, se volete. Mentre stavamo girando *Trenque Lauquen* io vivevo un'esperienza rizomatica con i libri: leggevo Virginia Woolf, compravo un libro usato, lì dentro c'era un segnalibro che parlava di Bioy Casares e allora andavo a comprare il libro di Bioy Casares, che a sua volta mi portava a un altro libro. Questa specie di mappa che creano i libri (e anche i film) è essa stessa una dimensione di lavoro. Nel caso di *Trenque Lauquen* ci sono principalmente libri usati, molto maneggiati dai loro vecchi proprietari che in alcuni casi hanno an-

la de Juana Bigozzi: un grupo de mujeres trata de entender los misterios de una mujer que desconoce a través de sus objetos. Ahí, automáticamente, la película se ordena de tal forma que, cualquier cosa que pase con respecto al personaje que no está, va a ser misteriosa y cómica a la vez. Cuando, junto con Laura Paredes, dimos vuelta la estructura y expandimos un poco la película, terminamos organizándola en tres partes: el eje *road movie-detectivesco*, el eje *romántico* (todos los flashbacks veraniegos entre Laura y Ezequiel) y el eje fantástico, lo que lleva al destino salvaje del personaje. Todos los elementos estaban desde el principio, pero estructurados de otra manera. El hecho de que convivan y que vayan y vengan, y que dos personajes atravesaran el misterio antes que la propia protagonista, hizo que la película tuviera más posibilidades y también que el relato – aunque no lo crean – fuera más claro. Finalmente, es así que se organizan las dos partes. Casi como si la primera fuera la de los varones, con su manera de pensar el misterio y la segunda parte, la de las mujeres.

GARIBOLDI Hay algo que encuentro peculiar y muy lindo de tus películas, en particular de *Trenque Lauquen* y más en general en las películas del Pampero, que es que los personajes construyen el misterio, y consecuentemente el relato, con la ayuda de una gran variedad de objetos. La narración, las acciones y finalmente las películas se van construyendo alrededor de libros, mapas, cartas, fotos, radios, papelitos, etc. Me pregunto cómo esto se desarrolla en el proceso creativo, es decir, si es algo que pertenece a su forma de trabajar, a su forma de hacer cine y que finalmente la película termina involucrándolo o si es más una herramienta de escritura del guión o si es otra cosa.

CITARELLA Hay un interés grande por los objetos en nuestras películas. Desde que tanto para *Historias Extraordinarias* ó *La flor* como para *La mujer de los perros*, trabajamos con las hermanas Flora y Laura Caligiuri, que son respectivamente vestuarista y directora de arte. Tener esas aliadas hace que el mundo del arte tenga más posibilidades. Aparece la posibilidad de inventar y descubrir objetos para cada película. A mí particularmente me interesa el detalle del objeto: me gusta filmar libros, cartas, papel viejo, tinta, caligrafía. Una especie de fetiche, si se quiere. Mientras estábamos haciendo *Trenque Lauquen* yo

che lasciato delle note o piccoli bigliettini nascosti all'interno. La corrispondenza della storia di Carmen Zuna nasce per questo motivo, perché volevo portare quelle idee o quelle figure nella messa in scena. Ma c'era anche l'idea delle lettere come possibilità del segreto, come l'idea di dove guardare, nel quadro di un paese, per trovare dei segreti. Viste così, le lettere mi affasciano, mi sembrano le cose più intime e misteriose che ci siano. ● *Trenque Lauquen* è composto da un mondo molto più analogico: compiono oggetti in disuso ma anche spazi in disuso o in via d'estinzione. Per fare un esempio, abbiamo filmato lo studio radiofonico nel 2017 e, quando in un secondo momento volevamo tornare sul posto per completare alcune scene, lo studio era stato smantellato. Allora abbiamo dovuto allestire un set cinematografico nella nostra sede del Pampero Cine nel cuore del centro di Buenos Aires, per ricreare lo studio così com'era. Una cosa simile è successa con il giornale. C'è dunque l'idea che rappresentare quei luoghi o quegli oggetti significa anche voler lasciare un'immagine del mondo, un ritratto, un documento. A volte è difficile per me spiegare a mia figlia quella trama del mondo, e penso che il cinema – a prescindere dal fatto che si tratti di finzione – permetta di tenere traccia di quella storia.

INZERILLO Da dove nasce il personaggio di Carmen Zuna?

CITARELLA Il personaggio di Zuna è anche un po' il ritratto di alcune donne del Ventesimo secolo che mi incuriosiscono particolarmente. Penso a mia nonna paterna, molto misteriosa. Una di quelle donne che – a causa del suo comportamento strano per l'epoca e per un piccolo paese – fu mandata a Buenos Aires per essere sottoposta all'elettroshock. Credo che qualcosa della camminata di Zuna – o della stessa Laura – sia anche vista dal di fuori come il comportamento di una pazza. E mi permetto di dubitare di quei punti di vista, di quelle epoche e di quelle conclusioni. Mi piace molto la possibilità di incorporare cose della vita senza dover appesantire i film con quegli "io" insistenti che abbondano tanto nel cinema contemporaneo.

INZERILLO Abbiamo parlato del ruolo della musica e degli oggetti nei tuoi film. Non abbiamo però tematizzato

estaba viviendo una experiencia muy rizomática con los libros: leía Virginia Woolf. Me compraba un libro usado y ahí adentro había un señalador que decía algo de Bioy Casares. Entonces iba y me compraba el libro de Bioy Casares. A su vez eso me llevaba a otro libro. Esta especie de mapa que arman los libros (y también los films) son, para mí, un espacio de trabajo en sí. En el caso de *Trenque Lauquen*, sobre todo los libros usados, que están muy intervenidos por anteriores dueños que en algunos casos también hicieron sus propias notas ó dejaron sus pequeños papelitos escondidos por ahí. La correspondencia de la historia de Carmen Zuna apareció por esto, porque quería poder trasladar esas ideas ó esas figuras a la puesta en escena. También, la idea de las cartas como la posibilidad del secreto. Como la idea de dónde puede una poner el ojo – en el marco de un pueblo – para encontrar secretos. En ese sentido, las cartas me encantan. Me parecen de los elementos más íntimos y misteriosos que hay. ● *Trenque Lauquen* se compone de un mundo mayormente analógico. Aparecen objetos en desuso pero también espacios en desuso o en vías de extinción. Por ejemplo: Filmamos la radio en 2017 y, cuando quisimos volver a completar algunas escenas, la radio había sido desmantelada. Entonces tuvimos que armar un set de filmación en nuestra oficina de El Pampero Cine – en pleno microcentro porteño – emulando la radio tal cual era. Algo parecido sucedió con el diario. Existe entonces la idea de que el retrato de estos lugares ó estos objetos es también una imagen del mundo que una quiere dejar. Un retrato, un documento. A veces me cuesta explicar a mi hija cómo era esta textura del mundo, y pienso que el cine – más allá de que se trate de ficción – tiene la posibilidad ese registro histórico.

INZERILLO ¿De dónde nace el personaje de Carmen Zuna?

CITARELLA El personaje de Zuna surge también como la figura de algunas mujeres del siglo XX, que me despiertan cierto interés. Pienso en mi abuela paterna. Muy misteriosa. Una mujer de esas que – por tener un comportamiento extraño para la época y para el pueblo chico – fue enviada a Buenos Aires para hacerle electroshock. Pienso que algo de la caminata de Zuna – o de la propia Laura – es también vista desde afuera como un comportamiento de



esplicitamente il ruolo della parola: mi sembra che ci sia in generale un gusto per la narrazione e per il racconto che si concentra molto sulla parola, sull'idea che la parola apra possibilità e apra anche spazi.

CITARELLA Non so se è la parola, la letteratura o cos'altro, ma tutto mi porta sempre all'idea della scrittura. Ho la sensazione che la parola sia uno strumento narrativo, ma che non debba necessariamente essere declamatoria o che non sia per forza il luogo nel quale si determinano i racconti. Penso più che altro che costruisca i personaggi. Il fatto che Laura, la protagonista del film, sia stata anche sceneggiatrice del film era molto importante in questo senso. Era necessario che lei stessa partecipasse alla costruzione del personaggio che avrebbe interpretato. Credo che abbia a che fare con la parola come luogo di costruzione, di costruzione della finzione.

D'altra parte, in *Trenque Lauquen*, c'è una specie di passaggio di voce tra diversi personaggi, fino a quando il film comincia a non credere più alla parola. In effetti è una coincidenza, ma l'altro giorno mi sono accorta che quando il film diventa più silenzio-

una loca. Y me permito dudar de esas miradas, de esas épocas y de esas conclusiones. Me gusta mucho esa posibilidad de incorporar cosas de la vida de una sin tener que cargar a las películas con esos "yo" insistentes que tanto abundan en la cinematografía contemporánea.

INZERILLO Hemos hablado en tus películas del papel de la música y de los objetos. No hemos tematizado explícitamente el papel de la palabra, porque me parece que hay en general un gusto por la narración y el relato que se focaliza mucho en la palabra, en la idea de que la palabra abra posibilidades y abra también espacios.

CITARELLA No sé si es la palabra o la literatura o qué, pero todo me lleva siempre a la idea de la escritura. Me da la sensación de que la palabra es una herramienta narrativa, pero que no necesariamente es declamatoria o no necesariamente es el lugar donde se determinan los relatos. Pienso más bien que construye a los personajes. El hecho de que Laura, la protagonista de la película, fuera también guionista era muy relevante en este sentido. Era

so, appare la canzone *Words Don't Come Easy*: non ci avevo mai pensato consapevolmente. È come se a un certo punto il film cominciasse a dire: «Va bene, abbiamo dato molto spazio alle parole, abbiamo dato molto spazio alla scrittura, abbiamo dato molto valore al racconto orale, ora preoccupiamoci di qualcos'altro». Da quel momento in poi si comincia a chiedere molto di più all'immagine. La parola può costruire un racconto letterario, può far parte di un romanzo, di qualsiasi cosa, ma la possibilità di narrare senza la parola è la grande peculiarità del cinema. E alla fine tutti i film di cui abbiamo parlato finiscono per essere muti: *Ostende* finisce con un campo lungo del mare e di alcuni passanti che attraversano la scena. Nel caso di *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* è più complesso, perché la parola è l'elemento principale della poesia. Ma quando scompaiono le chiacchiere cominciano ad apparire le poesie filmate, senza la mediazione della voce. *La mujer de los perros* è il contrario, non crede nella parola, la considera solo un luogo di relazione con il mondo e nient'altro. Quindi per me la parola ha molto valore, molta importanza, ma allo stesso tempo non ne ha nessuna.

INZERILLO Forse possiamo approfittare della questione della parola, di ciò che si dice e di ciò che non si dice, per affrontare il tema del femminismo, di cui abbiamo parlato per tutto il corso di questa conversazione pur senza menzionarlo esplicitamente. Mi sembra che sia qualcosa di importante per te, che lavori molto con le donne, scrivi e dirigi con donne raccontando storie di donne, ma non vuoi che rappresenti un manifesto. Quando ho visto *Trenque Lauquen* mi è venuto in mente il film di un regista statunitense di nome John Gianvito, *Her Socialist Smile* [2020]. È un film meraviglioso che parla di un'attivista dei primi del Novecento, cieca e sorda, di nome Helen Keller. Mi sono detto che esiste un cinema contemporaneo che sta riscoprendo figure chiave della storia del femminismo – Aleksandra Kollontaj e Helen Keller, per esempio – che tornano a far parte della nostra contemporaneità attraverso il cinema. Nel caso di Gianvito il femminismo è centrale: *Her Socialist Smile* è un film su questa donna. Nel tuo caso non è centrale, ma Kollontaj e il femminismo hanno una certa rilevanza...

GARIBOLDI Sì, e vorrei aggiungere qualcosa prima che tu risponda. È da un po' che volevo introdurre questo argomento, aspettavo il momento di capire quando farlo

necesario que ella misma participara en la construcción del personaje que después iba a actuar. Me parece que tiene que ver con la palabra como un lugar de construcción, de construcción de ficción.

Por otra parte, en *Trenque Lauquen*, hay como un pase de manos donde la voz la van tomando diferentes personajes, hasta que la película empieza a descreer de la palabra. De hecho, es una casualidad, pero el otro día me di cuenta de que cuando la película se vuelve más silenciosa aparece la canción *Words don't come easy*: nunca lo había pensado de manera deliberada. Es como si en determinado momento la película empezara a decir: «Bueno, está todo bien, le dimos muchísimo lugar a la palabra, le dimos muchísimo lugar a la escritura, le dimos muchísimo valor al relato verbal, ahora a otra cosa». Ahí se le empieza a pedir mucho más a la imagen. La palabra puede ser también parte de un relato literario, puede ser parte de una novela, de lo que sea, pero la posibilidad de narrar sin la palabra es prácticamente potestad del cine. Y finalmente todas estas películas terminan siendo silenciosas: *Ostende* se termina con un plano general del mar y algunos transeúntes pasando por ahí. En el caso de *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* es más complejo, porque la palabra es básicamente el elemento principal de la poesía. Pero allí donde desaparece el habla, aparecen los poemas filmados, sin mediación de la voz. *La mujer de los perros* es al revés, descreo de la palabra, sólo la piensa como un lugar de relaciones en el mundo y nada más. Entonces para mí la palabra tiene mucho valor, mucha importancia, pero también no la tiene.

INZERILLO Quizás podemos aprovechar de la cuestión de la palabra, de lo dicho y lo no dicho, para aclarar el tema del feminismo, del cual hemos hablado durante toda la entrevista, mismo sin mencionarlo. Me parece que es algo importante para vos, que trabajas mucho con mujeres, escribes y diriges con mujeres contando historias de mujeres, pero qué quieres que no sea un manifiesto. Cuando he visto *Trenque Lauquen* he pensado en una película de un cineasta estadounidense que se llama John Gianvito, *Her Socialist Smile* [2020]. Es una película maravillosa que habla de una activista de comienzos de 1900 ciega y sorda que se llama Helen Keller. Me decía que hay un cine contemporáneo que redescubre figuras del feminismo – Alexandra Kollontaj y Helen Keller, por ejemplo – que entran a tomar parte de nuestra



perché non è semplice. Personalmente penso che *Trenque Lauquen* sia un film molto femminista, che abbia ereditato molto bene l'ultima ondata di femminismo che dall'Argentina si è diffusa in tutto il mondo. È un film attraversato dal femminismo, che appartiene a tutti i tuoi film in termini di atteggiamento, di come sono stati realizzati, di forme del mondo che raccontano, ed è talmente al centro di *Trenque Lauquen* che il film non ha bisogno di esplicitarlo. Parlare di femminismo è una questione delicata e bisogna affrontare l'argomento con sensibilità e intelligenza.

CITARELLA Anch'io credo lo stesso. Cerco sempre di proteggere il film da false ipotesi. Il film stesso è costantemente in fuga da ogni chiusura del significato. Non ho dubbi sul fatto che *Trenque Lauquen* sia un film femminista, quindi quando avanzo qualche dubbio è perché le procedure del film, le idee che vi circolano non hanno il femminismo come *tema*, al di là di quanto io mi ci senta vicina. La questione dello "sguardo" maschile o femminile, di come gli uomini fanno i film e di come li fanno le donne, di come gli uomini risolvono un problema e di come lo fanno le donne, mi sembra molto ben rappresentata nel film. Ha a che fare con il bisogno degli uomini di dare un nome, classificare e trovare una logica. Una cosa che il femminismo giustamente vuole sradicare. Il film avanza già un'idea, che è la seguente: il modo di nominare e di intendere il mondo che hanno quei due uomini, noi lo comprendiamo (perché il film lo comprende, non lo respinge, non manda al rogo i suoi personaggi per pensare così) ma è una forma sbagliata di vedere il mondo. Nella seconda parte del film emerge un modo alternativo, molto più morbido, molto più misterioso e più ambiguo di risolvere i problemi. In particolare compaiono le due donne, che non solo non sono interessate a trovare Laura, ma nemmeno a capire esattamente perché Laura se ne sia andata o che cosa sia quella creatura misteriosa. È un modo di guardare al conflitto che propone una possibilità del mondo.

contemporaneità a través de las películas. En el caso de Gianvito el feminismo es central: *Her Socialist Smile* es una película sobre esta mujer. En tu caso no es el centro pero Kolontái y el feminismo tienen su importancia...

GARIBOLDI Sí, voy a decir algo antes de que respondas. Hace rato que quería introducir este tema, pero estaba esperando el momento de entender cuando encajarlo, porque no es simple. A mí personalmente me parece que *Trenque Lauquen* sea una película muy feminista, que haya heredado muy bien la última ola de feminismo que desde Argentina se expandió a todo el mundo, en la medida en que es atravesada por el feminismo. El feminismo pertenece a tus películas en términos de actitud, en cómo fueron hechas, en las formas de mundo que cuentan. El feminismo está tan en las entrañas de *Trenque Lauquen* que la película no necesita explicitarlo. Al ser así, hablar de feminismo es algo sensible y hay que entrar en el tema con delicadeza e inteligencia.

CITARELLA A mí me pasa lo mismo. Siempre trato de proteger a la película de falsas hipótesis. La película misma está todo el tiempo huyendo de cerrar el sentido. Yo no tengo dudas de que *Trenque Lauquen* sea una película feminista, por lo tanto cuando arrojó la duda sobre esto es porque los procedimientos de la película, las ideas que circulan en ella no tienen al feminismo como *tema*, más allá de lo cerca que me siento del tema. Esto de "la mirada" masculina o femenina, de cómo los hombres hacen películas y de cómo las hacen las mujeres; de cómo los hombres resuelven un problema y cómo lo hacen las mujeres me parece que está muy bien representada en el film. Tiene que ver con esta necesidad de los hombres de nombrar, clasificar y encontrar una lógica. Algo que justamente el feminismo quiere desarraigar. Entonces ahí la película ya plantea una idea, que es: esta forma de nombrar y de entender el mundo que tienen estos hombres, la comprendemos (porque la película la comprende, no la desestima, no manda a la hoguera a sus personajes por pensar así) pero es una forma de ver el mundo equivocada. En la segunda parte, de la película surge una forma alternativa, una manera mucho más blanda, mucho más misteriosa y mucho más ambigua de resolución de problemas. Concretamente, aparecen las mujeres y a las mujeres no solo que no les interesa encontrarla a Laura, sino que no les in-

D'altra parte, sono presenti anche forme d'amore meno precise. Questo trio che si ritrova a vivere insieme con una creatura in soffitta, in un momento che rappresenta un momento di grande pace per la protagonista. Si configura una possibilità diversa di pensare all'amore, legata proprio a quanto dice Kollontaj sull'opposizione tra amore e lavoro, il fatto che se ci si innamora non si può lavorare.

D'altra parte, un'altra idea che credo attraverso il film è che si tratta di donne a cui succedono certe cose, o che hanno certe preoccupazioni. Una delle prime persone che ha visto il film mi ha detto: «Ho visto alcuni film con un percorso simile a quello di Laura, ma sempre con dei protagonisti maschili». E aveva ragione. Questo film porta il personaggio di Laura in mezzo alla campagna e la fa camminare. L'immagine di una donna che cammina senza meta, vagando per la campagna argentina, terra solitamente riservata nella letteratura e nel cinema alla figura del *gaucho*, non è così comune o rassicurante. Questo tipo di immagini sono scoperte che rendono il film pensabile da un punto di vista femminista, anche se ci sono trappole come il libro di Kollontaj.

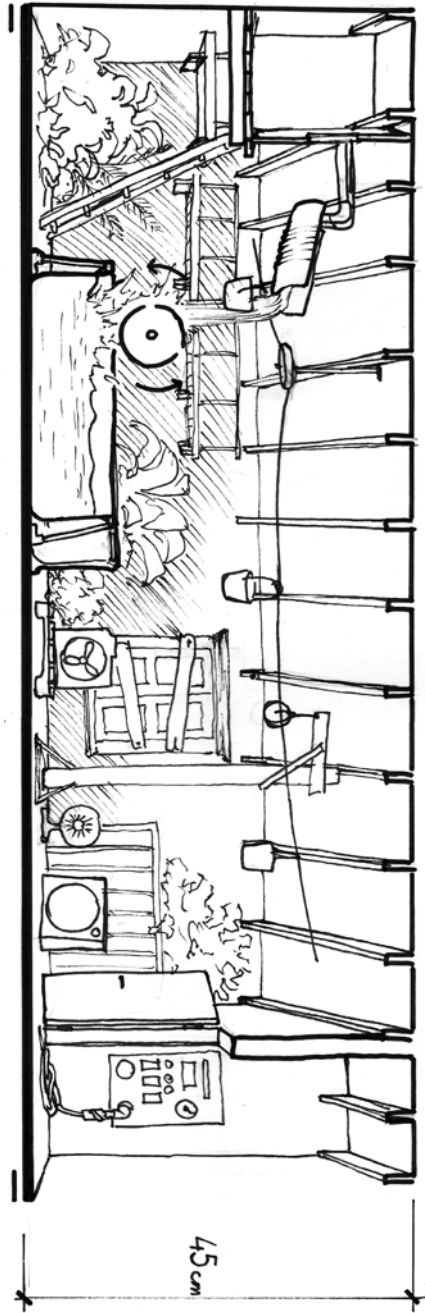
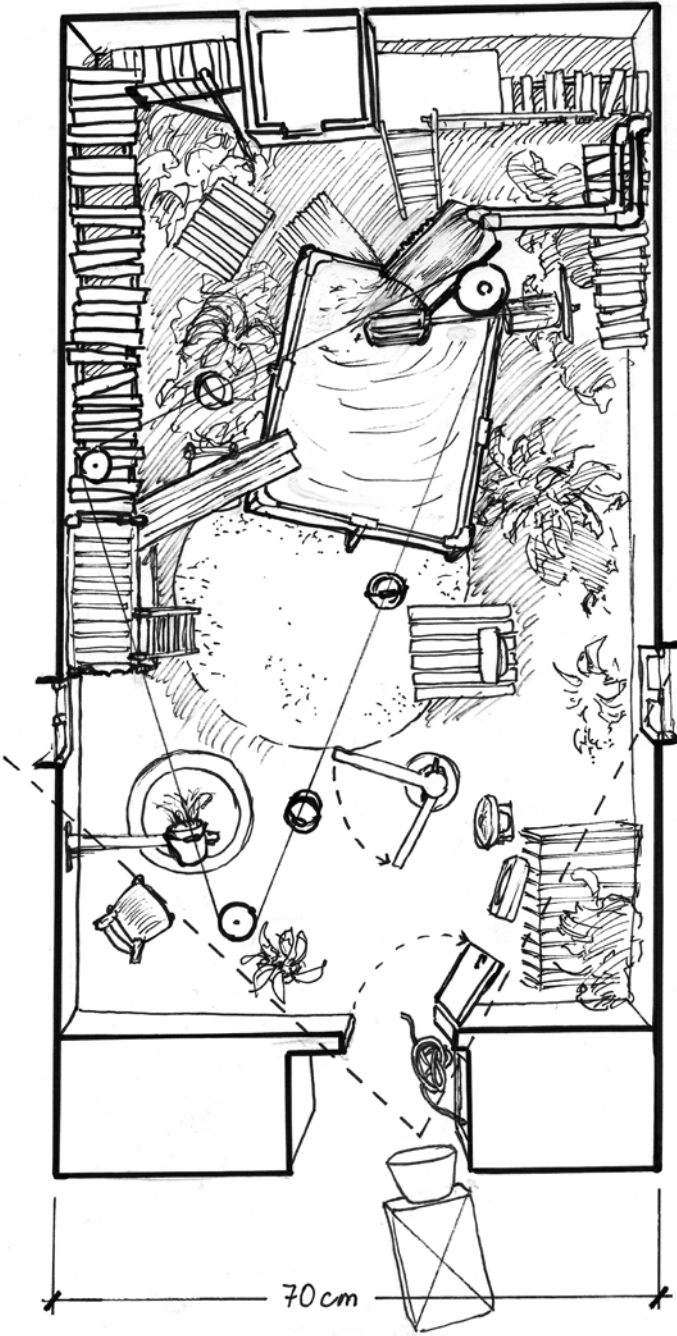
Si tratta di una trappola o di una piccola *gag*, poiché Kollontaj appare nel film per un altro motivo. Non per il fatto di essere stata una rivoluzionaria femminista che ha parlato di aborto all'inizio del ventesimo secolo. In *Trenque Lauquen* Kollontaj attira l'attenzione di Laura – e la mia attenzione – perché negli ultimi giorni prima della morte lascia un biglietto ai suoi editori in cui dice quel che dicevamo già prima: «tutto ciò che è in prima persona singolare lo cambiamo in prima persona plurale». In altre parole, si sbarazza completamente dell'io. Kollontaj rompe con un modo di pensare e consegna al mondo ciò che ha ottenuto: queste conquiste non sono soltanto sue ma di molti, di molte, di molt*. Qui c'è una cosa del femminismo che mi interessa molto, che ha a che fare con la logica del collettivo, del plurale, che ovviamente si traduce nel modo di fare cinema e nel modo in cui penso che le strutture di potere possano essere smantellate. Perché in una struttura industriale in cui le cose sono costruite in senso verticale, ovviamente le differenze di classe e di genere si intensificano. Nell'industria c'è molta disuguaglianza tra donne e uomini perché è verticistica e incentrata sugli interessi dei capi: qualcuno ci rimette sempre, e se non è una

teresa entender exactamente por qué Laura se fue ó bien entender qué es esta criatura misteriosa. Esto es una forma de mirar el conflicto que plantea una posibilidad del mundo.

Por otro lado, también aparecen formas de amor que son menos exactas. Este trío conviviendo con una criatura en el attillo, y a la vez coincide este momento con un momento de gran paz de la protagonista. Ahí se presenta otra posibilidad de pensar el amor, que justamente se relaciona con algo que dice Kolontái sobre la oposición entre el amor y el trabajo. El hecho de que si te enamoras, no podés trabajar.

Por otro lado, otra idea que creo que circula en la película es que se ocupa de las mujeres a las cuales les pasan ciertas cosas, o tienen ciertas inquietudes. Una de las primeras personas que vio la película me dijo «He visto alguna película con un derrotero similar al de Laura, pero siempre protagonizadas por hombres». Y tenía razón. Esta película se ocupa de llevar al personaje de Laura al medio del campo y hacerla caminar. No es una imagen tan usual, ni cómoda la de una mujer caminando sin rumbo, peregrinando por el campo argentino, tierra usualmente reservada en la literatura y el cine a la figura del *gaucho*. Este tipo de imágenes son descubrimientos que hacen que la película se pueda pensar desde el feminismo, mismo si hay trampas como el libro de Kolontái.

Es una trampa ó un pequeño *gag*, dado que en la película Kolontái aparece por otra razón. No por el hecho de haber sido una revolucionaria feminista que habló del aborto a principio del siglo XX. En *Trenque Lauquen*, Kolontái le llama la atención a Laura – y me llama la atención a mí – porque en sus últimos días antes de morir le deja una nota a sus editores diciendo lo que ya dijimos: «todo lo que está en primera persona del singular, lo pasamos a primera persona del plural». Es decir, se deshace completamente del yo. Kolontái rompe con una forma de pensar y entrega al mundo lo que ella logró: sus logros no son de ella sino de muchos, de muchas, de muchas. Hay algo allí del feminismo que a mí me interesa mucho, que tiene que ver con la lógica del colectivo, del plural, que obviamente se traduce en la forma en que nosotros hacemos las películas y en la forma en que creo que se desarmen las estructuras de poder. Porque en una estructura industrial donde se construyen las cosas en un sentido verti-



donna è qualcuno di una classe inferiore, uno che non è bianco o che appartiene a un'altra minoranza. L'apparizione di Kollontaj nel film flirta con il femminismo ma introduce un problema meno trattato: perché non entriamo nel femminismo dalle strutture, dalle forme di lavoro, dal parlare al plurale? Infine, ripeto: quando dico che è un film femminista è perché lavora con molti elementi con cui il femminismo può essere pensato, ed è qui che mi sembra che il cinema possa essere utile al femminismo. Molto più di quando i film sono panflettistici o di propaganda. Credo che una persona che non abbia alcuna familiarità con il femminismo e veda *Trenque Lauquen* possa ritrovarsi a pensare a questioni femministe quasi senza rendersene conto, perché il film non vuole indottrinare, spiegare o essere pedagogico. È lì che il femminismo opera e può davvero trasformare la realtà.

Per questo penso che, sì, *Trenque Lauquen* sia un film femminista.

INZERILLO Tutto quello che dici mi fa pensare a un testo di Fassbinder su Douglas Sirk, che amo molto e che dice: «Le donne pensano nei suoi film e non mi è mai capitato di notarlo con nessun altro regista. Normalmente le donne reagiscono, fanno ciò che fanno le altre donne, mentre nel cinema di Sirk pensano. Notatelo, è bello veder pensare una donna». Come hai appena detto, metti anche in scena donne che pensano e questa è già una presa di posizione. Il film non è un manifesto, ma è chiaramente femminista.

CITARELLA Non viene nemmeno menzionato il fatto che Elisa Esperanza sia incinta. Ciò che conta è la scoperta della creatura, le capacità di Elisa come donna di scienza. Quando una donna è incinta, quello che fa in quel momento è essere incinta, eppure in questo film essere incinta è quasi una specie di costume di scena. Per questo dico che mi sembra che siano figure emerse dagli stimoli che avevo in quel momento. Leggevo molto per cercare di capire che cosa poteva entrarci il cinema con il femminismo. È una grande domanda: qual è il rapporto tra cinema e femminismo? Finito il film, mi azzardo a dire che quello che cinema e femminismo devono fare è pensarsi reciprocamente, a partire da figure di finzione, di struttura, e non tanto dai temi. Questa è per me una risposta possibile, per ora, perché forse tra due anni farò un altro film e la penserò diversamente. Perché il

cal, ovviamente le differenze di classe, di genere non fanno che intensificarsi. La industria tiene tanta disuguaglianza tra donne e uomini perché è patrimoniale e verticalista: sempre all'alcuien sale perdendo, e se non sei una donna sei alcuien di classe più bassa, non sei bianco o pertiene a un'altra minoranza. La aparición de Kolontáin en la película coquetea con el feminismo pero instala un problema menos visitado: ¿por qué no entramos al feminismo desde las estructuras, desde las formas de trabajo, desde el hablar en plural? Finalmente, vuelvo a decir: cuando digo que es una película feminista es porque trabaja con un montón de elementos con los que el feminismo puede pensarse, y allí es donde me parece que el cine puede ser útil para el feminismo. Mucho más de cuando las películas son panfletarias o propagandísticas. Una persona que no tiene ningún acercamiento al feminismo y ve *Trenque Lauquen* creo que puede llegar a pensar en cuestiones feministas casi sin darse cuenta, porque la película no quiere adoctrinar, explicar, ni ser pedagógica. Es donde el feminismo opera y puede transformar la realidad de verdad. Por esto creo que sí, *Trenque Lauquen* es una película feminista.

INZERILLO Todo lo que dices me hace pensar en un texto de Fassbinder sobre Douglas Sirk, que amo mucho y que dice: «En sus películas, las mujeres piensan. Y esto es algo que jamás se había observado en otros cineastas. En ningún otro. A las mujeres se les suele mostrar reaccionando, comportándose como se supone que deben hacerlo las mujeres, pero en las películas de Sirk piensan. Es digno de ver. Es maravilloso ver pensar a las mujeres». Como dijiste recién, vos también ponés en escena mujeres que piensan y esto me parece que es tomar una posición. La película no es un manifiesto, pero es claramente feminista.

CITARELLA Ni siquiera se menciona el hecho de que Elisa Esperanza está embarazada. Lo importante es el descubrimiento de la criatura, las capacidades de Elisa como una mujer de la ciencia. Cuando una mujer está embarazada, lo que está haciendo en ese momento es estar embarazada, y sin embargo en esta película estar embarazada es casi como una especie de vestuario. Por eso digo que me parece que son figuras que surgieron a partir de los estímulos que tenía en la época. Leía mucho tratan-

femminismo è tante cose e ha la capacità di mutare, di cambiare e di ripensarsi. La cosa bella del femminismo, quello che mi affascina, è che si muove in continuazione e non è possibile acciuffarlo. Il film fa la stessa cosa: i misteri si muovono così tanto che non si riesce a coglierli. Per me il femminismo è un modo di comportarsi, un modo di pensare, è una forma nella quale mi sento a mio agio, una forma nella quale posso cambiare idea, in cui posso mitigare le mie posizioni, in cui non ho bisogno di chiudere la mia mente perché abbiamo visto che dare un nome alle cose significa limitarle e il femminismo è di per sé una forma di illimitatezza, di inclusione, di diversità. Se devo essere un po' più critica nei confronti dei rapporti tra cinema e femminismo mi sembra che negli ultimi tempi la critica si sia concentrata molto sui lavori autocoscienti, su lavori che nominano il femminismo come tema. La contraddizione per la quale se lo nominano direttamente in un film sembra avere più valore, sembra che il film sia *più femminista*.

GARIBOLDI Credo che sia un errore che questo film non venga visto e letto come femminista e penso che a un certo punto questo accadrà. Siamo in un'epoca in cui gli stessi movimenti femministi rileggono e rivedono molto cinema, storia dell'arte e cultura, contemporanea e passata, ed è proprio in questo senso che *Trenque Lauquen* mi sembra un film molto emblematico, se non esemplare. Il film ha recentemente vinto il Grand Prix al Festival de Films de Femmes de Créteil, segno che qualcuno se ne sta rendendo conto.

CITARELLA In ogni caso, mi rendo conto che il femminismo si sta occupando di altre cose e che in questo senso il film può anche essere fuorviante. L'occhio del ciclone è nelle cause, è nella violenza di genere, è nelle emergenze e capisco che non c'è spazio per pensare a un film di finzione a partire dal femminismo. Se penso alla storia del cinema, credo che sia molto meglio pensare al femminismo a partire da *Senza tetto né legge* di Agnès Varda che dai film della stessa regista che hanno lavorato più deliberatamente sulle tematiche femministe. Penso che anche Agnès Varda stesse sperimentando e ponendosi domande simili alle mie. In effetti, c'è una sorta di antecedente in questo gruppo che Varda aveva con Godard e altri, che si chiamava Dziga Vertov e cercava di essere una sorta di gruppo *assemblei-*

do de entender qué se suponía que tenía que hacer el cine con el feminismo. Es una gran pregunta: ¿cuál es la relación entre el cine y el feminismo? Terminada la película, yo me animo a decir que lo que el cine y el feminismo tienen que hacer es pensarse mutuamente, alrededor de figuras de la ficción, de la estructura. Y no tanto de las causas. Esta para mí es una posible respuesta, por ahora, porque quizás en dos años hago otra película y pienso diferente. Porque también el feminismo es un montón de cosas y tiene la capacidad de mutar, de cambiar y repensarse. Lo hermosísimo del feminismo, lo que a mí me fascina, es que se mueve todo el tiempo y no lo podés atrapar. La película hace lo mismo: los misterios se mueven tanto que no los podés atrapar. Para mí el feminismo es una forma de comportamiento, una forma de pensamiento, es una forma con la que yo me siento cómoda, una forma donde se cambia de opinión, donde puedo ablandar mis posturas, donde no necesito cerrar el sentido porque hemos visto que nombrar las cosas es limitarlas y el feminismo es de por sí una forma de lo ilimitado, de lo inclusivo, de lo diverso. Si me tengo que poner un poco más crítica en relación con el cine y el feminismo, sí me animo a decir que en el último tiempo la crítica se concentró mucho en la obra autoconsciente, en la obra que nombra al feminismo como tema. Esa contradicción de que si lo nombrás directamente dentro de un film, tiene más valor, la película es *más feminista*.

GARIBOLDI A mí me parece un error que esta película no sea vista y leída como feminista y creo que en algún momento esto va a tener que suceder. Estamos en una época en la cual los propios movimientos feministas releen y revén un montón de cine, la historia del arte y la cultura, contemporánea y pasada, y es exactamente en esta medida que *Trenque Lauquen* me parece una película muy emblemática sino ejemplar. Hace poco tiempo la película ganó el Grand Prix en el Festival de Films de Femmes de Créteil, es síntoma de que alguien se está dando cuenta de esto.

CITARELLA De todas formas entiendo que el feminismo ahora se esté ocupando de otras cosas y que en este sentido la película pueda ser hasta un despiste. El ojo de la tormenta está en las causas, está en la violencia de género, está en las urgencias y comprendo que no haya espacio para pensar una

stico. A un certo punto si sono chiesti se fosse possibile dirigere un film all'unanimità, e la risposta è stata negativa. Per quanto collaborativa sia la struttura, al cinema non esiste la possibilità che venti persone siano d'accordo su come fare un'inquadratura e costruire un'immagine. Che non ci siano gerarchie non significa che non ci siano ruoli. E d'altra parte credo sia stata la stessa Agnès Varda a dire che di fronte a certi temi, a certe urgenze, il cinema fallisce quando cerca di essere attivo. Non è così semplice e automatico che il cinema e le cause possano aiutarsi a vicenda: il rapporto del cinema con il mondo, con la realtà, è molto più fragile di quanto si pensi. Per me, in questo caso, è la finzione che ripara, allontana, organizza e ci permette di pensare oltre.

INZERILLO Come pensi al tuo ruolo come attrice? Appari in *Trenque Lauquen*, *Las poetas* e *Diario rural*, ma trovo che la tua interpretazione nel tuo ultimo film sia la più emozionante delle tre. Se negli altri due interpreti il ruolo della regista, in *Trenque Lauquen* – che è un film costruito intorno alla presenza di un'assenza, quella di Laura – interpreti un altro fantasma, quello di Carmen Zuna. La storia d'amore tra te ed Ezequiel è molto emozionante, ad esempio nella sequenza in cui in sottofondo c'è il pianoforte di Chopin e i vostri volti si sovrappongono sullo schermo. Il film parla della storia d'amore tra Chicho [Ezequiel Pierri] e Laura, ma nello stesso tempo hai deciso di raccontare la storia di Carmen Zuna e del suo innamorato, che è poi la storia d'amore tra te ed Ezequiel. È molto bello.

CITARELLA *Trenque Lauquen* è senza dubbio il mio film più personale. È girato nel paese della mia famiglia, ci recita mio marito, io appaio incinta, compare mia figlia, quello che suona il pianoforte nella scena che hai citato è mio fratello. A un certo punto appare mia nonna. C'è qualcosa della musicalità, del linguaggio del popolo, che è quello che ho ascoltato per tutta la vita. È un film così personale e così radicato nella mia esperienza che era quasi inevitabile che vi comparissi. All'inizio avevo un'idea un po' più strana, ovvero che il personaggio di Laura Paredes diventasse me, come nel film di Buñuel *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, dove il personaggio è lo stesso ma l'attrice cambia. Poi, con il passare del tempo e quando si è presentata la possibilità di girare in Italia, ho capito che era quasi ovvio che io dovessi di-

pellicola di finzione a partire dal femminismo. Si penso in la storia del cine, creo che es mucho mejor pensar el feminismo a partir de *Sans toit ni loi* de Agnès Varda que a partir de las películas – de la misma directora – que trabajaron de manera más deliberada sobre el feminismo. Yo creo que ahí también Agnès Varda estaba experimentando y se estaba haciendo preguntas parecidas a las mías. De hecho, hay como un antecedente en esta agrupación que Varda tenía con Godard y otros, que se llamaba Dziga Vertov y trataba de ser una especie de agrupación *asambleística*. En un momento se preguntaron si se podía dirigir una película consensuada y la respuesta fue negativa. Por más colaborativa que sea la estructura, en el cine no existe la posibilidad de hacer un plano y que veinte personas tengan que dar su "ok" sobre cómo construir esta imagen. Que no haya jerarquías, no quiere decir que no haya roles. Y por otro lado, creo que fue la misma Agnès Varda que dijo que frente a ciertas causas, a ciertas urgencias, el cine se queda corto cuando intenta ser activo. No es tan simple y tan automático que el cine y las causas puedan ayudarse mutuamente: la relación del cine con el mundo, con la realidad, es mucho más frágil de lo que pensamos. Para mí, en ese caso, existe la ficción, que ampara, distancia, organiza y permite pensar más allá.

INZERILLO ¿Cuál es tu papel como actriz? Apareces tanto en *Trenque Lauquen* como en *Las Poetas* y en *Diario Rural*, sin embargo tu actuación en tu última película me parece la más emocionante de las tres. Si en las otras dos encarnas la directora de cine, en esta – que es una película construida alrededor de la presencia de una ausencia, la de Laura – vos interpretas a otro fantasma, el de Carmen Zuna. Me parece que hay algo de muy emocionante, es decir la historia de amor entre Ezequiel y vos, por ejemplo en la secuencia donde hay el piano de Chopin cuando sus caras se superponen. La película trata del enamoramiento entre Chicho [Ezequiel Pierri] y Laura, pero al mismo tiempo decidís contar la historia de Carmen Zuna y de su enamorado, que es la verdadera historia de amor entre vos y Ezequiel. Es muy bello.

CITARELLA *Trenque Lauquen* es, sin lugar a dudas, mi película más personal. Está filmada en el pueblo de mi familia, actúa mi marido, aparezo embarazada, aparece mi hija, el que toca el piano en la escena que citaste vos es mi hermano. En un mo-

ventare Carmen Zuna. Un personaggio molto enigmatico, di cui si parlava molto e che improvvisamente compariva nell'immaginario del personaggio di Ezequiel. La sequenza di Carmen Zuna e Paolo Bertino aveva un obiettivo: vedere fino a che punto un materiale quasi documentario – come i filmati di me durante la gravidanza o quelli di Ezequiel in Italia – potesse essere tirato fuori, organizzato e dialogare con la finzione. Era un grande interrogativo. Abbiamo deciso di filmare quel viaggio come se fosse la registrazione di un viaggio di famiglia, solo con dei vestiti ben precisi. Volevo vedere quanto il resoconto di un viaggio di famiglia potesse entrare nel mondo della finzione. *Diario rural* è l'emblema di questa stessa domanda, perché tutto ciò che appare nel film è quel che abbiamo vissuto durante la pandemia, in quella campagna con i maiali. Quanto della nostra vita quotidiana, delle nostre attività ordinarie possa essere trasformato in qualcos'altro, attraverso la finzione. Mi sembra che questo esercizio, che è una procedura molto tipica del Pampero Cine, sia una forma di lavoro in sé. Si prende ciò che il mondo dà e lo si trasforma, lo si completa elaborandolo cinematograficamente. Per esempio, nella sequenza italiana c'è una cassetta delle lettere in cui lui deposita una lettera. Tutto questo è ricostruito in Argentina a posteriori, per spingere un po' più la finzione, per completare o aiutare un po' quei materiali documentari. Quello che si fa è lavorare tra l'idea precedente che esisteva già – la storia degli italiani –, il materiale che abbiamo girato in Italia, il mio materiale risalente al periodo in cui ero incinta, e si finisce per completarlo con una serie di artefatti. Oggetti che aiutano a non indebolire la finzione, a portarla a compimento, ad affermare che c'è stata una produzione, una scelta estetica, una costruzione di materiali. E inoltre ha anche a che fare con il mondo dell'autogestione, con il desiderio di risolvere le cose tra di noi: non cerchiamo una donna incinta per interpretare il ruolo, usiamo i nostri materiali, li trasformiamo e adattiamo la storia a quel che abbiamo registrato. Approfittiamo della gravidanza, diciamo, per cominciare a costruire a partire da lì.

GARIBOLDI In questo senso, la scelta dell'Italia ha anche a che fare con la tua biografia, con le possibilità di produzione, o è dovuta a qualche altra ragione? Perché l'idea di Bertino era precedente alla possibilità di viaggiare in Italia...

mento aparece mi abuela. Hay algo de la musicalidad, del lenguaje del pueblo, que es lo que he escuchado durante toda la vida. Es una película tan atravesada por lo personal y por la vida que era casi inevitable que yo apareciera. Al principio había una idea un poco más extraña, que era que el personaje de Laura Paredes se convertía en mí. Como en la película de Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo*, donde el personaje es el mismo pero la actriz va cambiando. Luego, con el pasar del tiempo y cuando surgió la posibilidad de ir a filmar a Italia, me fui dando cuenta de que era casi obvio que yo tenía que pasar a ser Carmen Zuna. Un personaje muy enigmático, del que se hablaba mucho y que de repente aparecía en el imaginario del personaje de Ezequiel. La secuencia de Carmen Zuna y Paolo Bertino tuvo detrás un objetivo, que era ver hasta cuánto un material casi documental – como son los registros míos embarazada o los registros de Ezequiel en Italia – podían ser tironeados, organizados y contenidos por la ficción. Esta era una gran pregunta. Nos propusimos filmar ese viaje como si fuera un registro de viaje familiar, sólo que con un vestuario determinado. Quería ver cuánto el registro de un viaje familiar podía ingresar en el mundo de la ficción. *Diario Rural* es el emblema de esto, porque todo lo que aparece en la película es lo que hemos vivido durante la pandemia en ese campo con los chanchos. Cuánto de nuestro día a día, de nuestro registro cotidiano, puede ser convertido en otra cosa, ficción mediante. Me parece que este ejercicio, que es un procedimiento muy pamperil es una forma de trabajo en sí. Uno agarra lo que el mundo otorga y lo transforma, lo completa con otros planos. Por ejemplo, en esta secuencia de Italia, hay un buzón en el que él deposita una carta. Todo eso está hecho en Argentina, a posteriori, para empujar un poco más la ficción, para complementar o ayudar un poco a esos materiales. Lo que se hace es trabajar entre la idea anterior que había – de la historia de los italianos – ese material que filmamos en Italia, el material mio embarazada y se termina de completar con una serie de objetos de arte. Estos objetos ayudan a que no se debilite la ficción, a realizarla, a afirmar que hubo una producción, una decisión estética, una construcción de materiales. Además de todo esto, hay algo del mundo de la autogestión, de resolverlo entre nosotros: no se bus-

CITARELLA La questione degli italiani era precedente e il nome "Bertino" era quello della mia bisnonna materna. María Bertino è nata a *Trenque Lauquen* e per tutta la vita ha parlato pochissimo. Era molto silenziosa e nessuno in famiglia sapeva che parlasse italiano fino ai suoi ultimi giorni, quando lo fece inaspettatamente. Una mia zia ha iniziato a fare ricerche sulla storia della mia famiglia italiana ed è arrivata ai Bertino, originari del nord Italia. Il mio trisnonno viveva a Quincinetto, un paese a circa un'ora da Torino, e lì allevava mucche. A un certo punto ci fu una specie di epidemia di "mucca nera" e perse tutto il bestiame. Decise quindi di andare in nave in Argentina, insieme al fratello. La leggenda narra che camminarono per cinquecento chilometri da Buenos Aires a *Trenque Lauquen*, sapendo che lì i campi erano buoni. A un certo punto uno dei due decise di tornare in Italia, per andare a prendere il resto della famiglia, e alla fine rimase a Quincinetto. I due mantennero una lunga corrispondenza. Esistono infatti lettere e documenti di quel periodo. Il mio trisnonno è quello che rimase in Argentina; ebbe dei figli – tra cui la mia bisnonna María – e visse una vita felice finché non venne investito da un'auto. A quel tempo c'erano più auto in Argentina che in Italia. Il paese era ricco economicamente.

INZERILLO In che anni siamo?

CITARELLA Intorno al 1910, forse un po' prima. Il mio trisnonno muore e rimane la moglie con tutti i figli. Perdono tutto, diventano poveri, mentre il fratello italiano prospera economicamente e ha dei figli. Alla fine la famiglia italiana è molto ricca e la famiglia di *Trenque Lauquen* è una famiglia umile; questa è più o meno la storia dei Bertino. Quando ho iniziato a scrivere *Trenque Lauquen* ho fantasticato di inserirla, così come ve l'ho raccontata, nel film. Ma poi mi è venuta l'idea di questo personaggio, di Paolo Bertino. Per unire altri elementi a cui stavo pensando (lettere, libri, amanti, il personaggio di Zuna) con quest'altra storia. D'altra parte, il nostro rapporto con l'Italia è storico. Anche la mia famiglia paterna è italiana, siciliana. Molti italiani hanno fatto lo stesso percorso che ho descritto; molti altri sono rimasti a Buenos Aires. L'Argentina è un paese pieno di italiani e dei loro discendenti. E c'è anche una

ca una embarazada para que haga el papel, sino que vamos a usar nuestros propios materiales, transformarlos y acomodar el relato a lo que tengamos registrado. Se aprovecha el embarazo, digamos, y se construye desde ahí.

GARIBOLDI En este sentido, la elección de Italia también tiene que ver con tu biografía, con posibilidades de producción o es por alguna otra razón? Porque la idea de Bertino era anterior a que pudieras viajar a Italia...

CITARELLA Lo de los italianos era anterior y el nombre "Bertino" era el de mi bisabuela materna. María Bertino había nacido en *Trenque Lauquen* y toda su vida habló muy poco. Era muy silenciosa, y nadie de la familia sabía que hablaba italiano hasta sus últimos días, que lo hizo inesperadamente. Una tía mía se puso a investigar la historia de mi familia italiana y llegó a los Bertino, que son del norte de Italia. Mi tatarabuelo vivía en Quincinetto, un pueblo a una hora de Torino, y ahí criaba vacas. En algún momento hubo una especie de epidemia "de la vaca negra" y perdió todo el ganado. Entonces decidió irse – junto con el hermano – a Argentina en barco. La leyenda dice que caminaron desde Buenos Aires a *Trenque Lauquen*, 500 kilómetros, sabiendo que ahí los campos eran buenos. En un determinado momento uno de los dos decide volverse a Italia, a buscar al resto de la familia. Finalmente se queda en Quincinetto. Los dos mantuvieron una correspondencia muy larga. De hecho existen cartas y documentos de la época. Mi tatarabuelo es el que se queda en Argentina. Tiene hijos – entre mi bisabuela María – y vive muy bien hasta que muere atropellado por un auto. En ese momento había más autos en Argentina que en Italia. El país era próspero.

INZERILLO ¿En qué años estamos?

CITARELLA Alrededor de 1910, quizás un poco antes. Mi tatarabuelo se muere y se queda su esposa con todos sus hijos. Pierden todo, se empobrecen, mientras que el hermano italiano prospera económicamente y tiene sus hijos. Finalmente la familia italiana es muy pudiente y la de *Trenque Lauquen* es una familia humilde. Esta es más o menos la historia de los Bertino. Cuando empecé a escribir *Trenque*

certa somiglianza in alcuni comportamenti sociali. Quindi sì, la scelta dell'Italia è stata un modo per includere un po' questa biografia, senza mettere me stessa al primo posto o costringere le persone a vedere un film incentrato solo sulla mia famiglia. Negli ultimi anni prevale una cultura autobiografica dell'io che occupa gran parte della scena cinematografica: film d'archivio di famiglia, diari personali. In questo senso mi sembra che *Trenque Lauquen* difenda molto l'idea di diluire il biografico in un racconto: è il film più personale che ho realizzato eppure è al contempo la macchina narrativa più importante alla quale ho lavorato come regista.

GARIBOLDI Guardando tutta la tua filmografia, una delle cose più curiose e interessanti è probabilmente la scelta delle ambientazioni, perché si capisce che sono spazi molto personali, ma allo stesso tempo non ha mai girato nei luoghi in cui vivi e da cui provieni. Sei originaria di La Plata e vivi a Buenos Aires, due città molto vicine che costituiscono l'area più popolata dell'Argentina. Se non consideriamo *Las poetas* né *La mujer de los perros*, che mi sembrano due film che vanno in una direzione diversa, non hai mai filmato la città, la metropoli, la dimensione grande e caotica di questi spazi che sono sempre stati il tuo ambiente. Hai filmato soprattutto la campagna e la provincia, due *topos* della cinematografia argentina, che accomunano registi diversi con stili molto diversi. Tutti filmano la campagna e tutti lo fanno in modo completamente diverso, perché nel continente americano campagna significa infinito. Si potrebbe fare un catalogo, un almanacco di tutti i punti di vista e i modi di vedere di coloro che hanno filmato la campagna e la provincia. Quali sono i tuoi stimoli e le tue riflessioni, quali sono i tuoi modi di ritrarre la campagna?

CITARELLA Innanzitutto, credo che abbia a che fare con il fatto che la campagna, o meglio la provincia di Buenos Aires, è un luogo che vivo con naturalezza. Sono cresciuta a La Plata e ho trascorso tutte le mie estati a *Trenque Lauquen*. Credo che si debba girare in luoghi che ci piacciono e in cui ci si sente a proprio agio. È una cosa che condivido con i miei compagni, soprattutto con Mariano, forse perché entrambi siamo cresciuti nella provincia di Buenos Aires e per strada, e questo ci ha trasmesso un certo entusiasmo nell'uscire dalla città. Allo stesso tempo, essendo stato un luogo d'infanzia, lo apprezzo di più, lo ami molto. Lo conosci molto

Lauquen fantasea con includerla, così come te la conté, in la película. Pero entonces se me ocurrió la idea de este personaje, de Paolo Bertino. Juntar otros elementos en los que estaba pensando (cartas, libros, amantes, el personaje de Zuna) con este otro relato. Por otro lado, hay una relación histórica con Italia. También mi familia paterna es italiana, siciliana. Muchos italianos hicieron este mismo camino que yo describí. Muchos se quedaron en Buenos Aires. Argentina es un país repleto de italianos y descendientes. Y hay también una sensación de parecido en algunos comportamientos sociales. Entonces sí, la elección de Italia era una manera de incluir un poco esta biografía, sin ponerme yo por delante o sin someter a la gente a ver un film sobre mi familia únicamente. En los últimos años hay una cultura autobiográfica del yo ocupando gran parte del panorama del cine. Films de archivo familiar, diarios personales. En este sentido me parece que *Trenque Lauquen* defiende mucho la idea de diluir lo biográfico en un relato: es la película más personal que tengo y sin embargo es la maquinaria de ficción más importante con la que he trabajado como directora.

GARIBOLDI Al ver toda tu filmografía quizás una de las cosas más curiosas e interesantes es la elección de las locaciones, porque se entiende que son espacios muy personales, pero a la vez nunca filmaste en los lugares donde vivís y de dónde venís. Sos originaria de La Plata y vivís en Buenos Aires, dos ciudades muy cercanas que constituyen la zona más poblada de Argentina. Si no consideramos ni *Las Poetas* ni *La mujer de los perros*, que me parecen dos películas que apuntan a otra dirección, no filmaste nunca la ciudad, la metrópolis, lo grande y lo caótico de estos espacios que son tu entorno desde siempre. Vos filmaste principalmente el campo y la provincia, dos *topos* de la cinematografía argentina, que acomunan varios directores con estilos muy diferentes. Todo el mundo filma el campo y todo el mundo lo hace de forma completamente distinta porque en el continente americano el campo quiere decir infinitud. Se podría hacer un catálogo, un almanaque de todas las vistas y los modos de ver de todos los que filmaron el campo y o la provincia. ¿Cuáles son tus estímulos y tus reflexiones, cuáles son tus formas de retratar el campo?

CITARELLA Primero de todo, creo que tiene que ver con el hecho de que el campo o, mejor dicho,

bene. In questo modo riesco a pensare meglio. Poi c'è qualcosa che riguarda la luce e la vastità, come dicevi tu. Questi luoghi della provincia di Buenos Aires vengono percorsi di solito per raggiungere altri posti. Sono i luoghi della pampa argentina che trasmettono la sensazione di infinito, hanno una luce particolare e un orizzonte tutto loro. Inoltre, penso che questa provincia sia un mistero, pieno di segreti. Non c'è niente di meglio che girare film sul mistero in luoghi che hanno questa particolarità.

Comunque è una buona idea, potremmo davvero fare un catalogo sul modo in cui ogni regista gira nella provincia di Buenos Aires.

GARIBOLDI Pensi che la campagna argentina ti dia più possibilità di sviluppare il mistero? Ho in mente la vastità, il vagare senza meta di Laura e mi chiedo se ci sia una relazione tra queste cose, se in qualche modo la campagna ti permetta più immagini e meno risoluzioni.

CITARELLA Credo di sì. In particolare, a *Trenque Lauquen*, che è un paesino o una cittadina, i misteri possono apparire nascosti nei luoghi meno prevedibili. Basta cercare. E in questo senso, un'area che in generale è così poco esplorata – la provincia, intendo –, pensata come un luogo che è semplicemente lì, ci permette di giocare con l'idea – cito una frase del film che è stata omessa – che «se non sei preparato a trovare cose straordinarie, potresti non vederle mai». La provincia di Buenos Aires è essa stessa un trattato cinematografico. È il luogo in cui vige un altro tipo di orientamento, perché a volte non si hanno punti di riferimento. In questo senso è un luogo difficile da filmare. Non hai limiti e in questa vastità devi trovare i tuoi espedienti, i tuoi alberi, le tue finestre per poter inquadrare. Al di là dell'immagine, posso dire che per me fare cinema è un'avventura ed è più simile a viaggiare che a qualsiasi altra cosa. In tutti questi anni per me è stato molto più comodo fare film in contesti di questo tipo, dove c'è silenzio, un ritmo diverso, un approccio diverso alle persone e una possibilità di produrre in modo differente, perché è anche più facile produrre in quei luoghi che in città. Ora che ne parlo, mi è venuta voglia di fare un film in una città, a La Plata, per esempio. Anche se il fatto che sia la mia città natale mi fa esitare.

la provincia de Buenos Aires es un lugar que habito con naturalidad. Me crié en La Plata y pasé todos mis veranos en *Trenque Lauquen*. Siento que hay que filmar lugares que a una le gustan y donde una se sienta cómoda. Es algo que comparto con mis compañeros, sobre todo con Mariano, porque creo que los dos tuvimos mucha infancia en la provincia de Buenos Aires y en la ruta y esto nos transmitió cierto entusiasmo por salir de la ciudad. A su vez, al haber sido un espacio de la infancia, te gusta más, le tenés mucho amor. Lo conocés mucho. De esta forma, puedo pensar mejor. Luego hay algo de la luz y de la vastedad, como decías. Estos lugares de la provincia de Buenos Aires usualmente son transitados para llegar a otro lugar. Son los lugares de la pampa argentina que transmiten la sensación de infinito, que tienen una luz peculiar y un horizonte propio. Además, creo que esta provincia es un misterio, lleno de secretos. Nada mejor que filmar películas sobre el misterio en lugares que tengan esa particularidad. Finalmente, es buena la idea, realmente podríamos hacer un catálogo de cómo cada cineasta encara el rodaje en la provincia de Buenos Aires.

GARIBOLDI ¿Vos pensás que el campo argentino te da más posibilidades de desarrollar el misterio? Pienso en la vastidad, en el caminar sin rumbo de Laura y me pregunto si hay una relación entre estas cosas, si de alguna manera el campo te permitiera más imágenes y menos resoluciones.

CITARELLA Credo que sí. Concretamente, en *Trenque Lauquen*, que es un pueblo o una ciudad pequeña, los misterios pueden aparecer escondidos en los lugares menos esperados. Sólo hay que mirar. Y en ese sentido, una zona que en general se mira tan poco – la provincia, digo – se la piensa como un lugar que *simplemente está ahí*, permite jugar con esa idea de – voy a citar una frase del film que quedó afuera – «si no estás preparado para encontrar cosas extraordinarias, es posible que nunca las veas». La provincia de Buenos Aires es un tratado cinematográfico en sí. Es el lugar donde rige otro tipo de orientación, porque no a veces no tenés puntos de referencia. En este sentido es un lugar difícil de filmar. No tenés límites y en esta vastedad tenés que encontrar tus propios trucos, tus propios árboles, tus propias ventanas para poder encuadrar. Más allá de



INZERILLO Passiamo a **Diario rural**: fa parte di un film collettivo di cinque autrici. Puoi parlarci un po' del progetto?

CITARELLA *Bitácoras* è un progetto nato durante la pandemia. È un manifesto sulle forme di lavoro. Questo ci è stato commissionato: lavorare sui nostri metodi. La mia idea era, ancora una volta, portare la documentazione dentro un racconto di finzione. All'inizio ho provato con dei cartelli un po' autobiografici, ma non funzionava. Ricordo che Mariano fu uno dei primi a notarlo quando glielo mostrammo. In seguito, abbiamo costruito quello che si vede ora. *Diario rural* mostra un modo di pensare il cinema, di rielaborare le immagini, soprattutto attraverso il lavoro con il suono, che nel caso di questo film è stato lavorato a posteriori. Il film è stato realizzato come se fosse un collage. In quei giorni vivevamo in campagna, e mentre Laura Paredes e io lavoravamo alla riorganizzazione di *Trenque Lauquen*, Mariano filmava la gravidanza della scrofa, insieme a Ezequiel e ai nostri figli. Avevamo già dei materiali, conversazioni molto divertenti che Ezequiel aveva con i *gauchos* locali sulla maternità della scrofa. Credo cioè che il lavoro insista sulla maternità, ma questa volta portata nel mondo animale.

GARIBOLDI Il film fa parte di un progetto ideato da Canal Encuentro durante la pandemia. Cinque registe argentine sono state invitate a realizzare un cortometraggio sulla propria creatività, sul territorio, sulla memoria e sull'autobiografia. Ci sono stati momenti di dialogo e di scambio tra voi cinque?

CITARELLA Albertina Carri, che era una delle registe invitate, è una mia cara amica e a un certo punto abbiamo pensato di fare qualcosa insieme. Ma eravamo in pieno *lockdown* e la cosa si è complicata. Così abbiamo dovuto ripensarci, ma c'è stato molto dialogo tra di noi. Per fortuna non ero confinata in un appartamento, ma in campagna, il che mi ha permesso di lavorare con un immaginario molto ampio, con

la imagen, puedo decir que para mí el cine es una aventura y se parece más a viajar que a otra cosa. En todos estos años me ha sido mucho más cómodo hacer películas en contextos así, en los que hay silencio, un ritmo diferente, otro acercamiento a la gente, y otra posibilidad de producir, porque también en esos lugares es más fácil producir que en la ciudad. Ahora que estoy hablando de esto me dieron ganas de hacer una película en una ciudad, en La Plata, por ejemplo. Aunque el hecho de que sea mi ciudad natal me hace dudar.

INZERILLO Hablemos de *Diario Rural*: es parte de una película colectiva de cinco autoras. ¿Nos explicas un poco el proyecto?

CITARELLA *Bitácoras* es un proyecto que surge durante la pandemia. Es un manifesto de formas de trabajo. Eso nos habían encargado: que trabajáramos sobre nuestros métodos. Mi idea era, de nuevo, llevar registros a un relato ficcional. Al principio probé unas placas, un poco autobiográficas, y no funcionaba. Recuerdo que fue Mariano uno de los primeros en detectarlo, cuando se lo mostramos. Después, se armó esto que es ahora. *Diario Rural* da cuenta de una forma de pensar la fabricación de películas, de reelaborar las imágenes, principalmente a través del trabajo con el sonido, que en el caso de esta película fue trabajado a posteriori. La película se hizo como si fuese un collage. En esos días estábamos viviendo en el campo y, mientras Laura Paredes y yo trabajábamos en la reestructuración de *Trenque Lauquen*, Mariano filmó a la chancha embarazada, junto con Ezequiel y nuestros hijos. Ya teníamos materiales, conversaciones muy divertidas que tenía Ezequiel con los *gauchos* del lugar, sobre la maternidad de las chanchas. Es decir, creo que el trabajo insiste con la maternidad pero esta vez llevada al mundo animal.

GARIBOLDI La película hace parte de un proyecto ideado por Canal Encuentro durante la pandemia. Invitaron a cinco realizadoras argentinas a hacer un corto que pensara la propia creación, el territorio, la memoria y la autobiografía. ¿Hubo momentos de diálogo e intercambio entre ustedes cinco?

CITARELLA Albertina Carri, que era una de las directoras invitadas, es muy amiga mía y en un momen-

molte immagini e possibilità di costruire una finzione. Quello che ho finito per realizzare non è una sorta di manifesto in prima persona, ma un cortometraggio composto da sequenze che evidenziano un modo di lavorare o una forma di costruzione della finzione.

INZERILLO Abbiamo ripercorso tutta la tua filmografia, abbiamo parlato del tuo lavoro di produttrice, ma c'è un'ultima questione che vorrei ancora affrontare. La nostra conversazione è iniziata parlando di ipotetiche analogie tra il Sicilia Queer e El Pampero Cine, ma non abbiamo approfondito il tema dei festival. Qual è l'importanza dei festival per l'esistenza stessa di un cinema come il vostro? Mi sembra che oggi i festival – in un momento in cui le piattaforme diventano sempre più centrali e le sale cinematografiche chiudono – continuino a permettere l'esistenza e la sopravvivenza di un cinema che forse senza di essi non si vedrebbe. Qual è il tuo punto di vista come regista? Come consideri la dimensione dei festival in questo momento?

CITARELLA I festival facevano parte di un meccanismo che ha funzionato per molti anni. Sono stati un punto di partenza cruciale per i film in generale. Consentono di generare una sorta di fascino e di fermento, che è sempre positivo e permette ai film di crescere a partire da questa esperienza. Ho l'impressione che negli ultimi anni la situazione sia meno rosea. Un po' per la mancanza di soldi, un po' per il cambiamento delle condizioni generali di come si vedono i film. Nel caso dell'Argentina dipende dall'essersi isolati ancora più di quanto non lo fossimo già. I selezionatori internazionali hanno smesso di venire, di vedere i nostri film come una novità. Molte delle produzioni presentate in anteprima ai festival locali non hanno avuto lo stesso successo al di fuori del territorio nazionale, come se tutti i paesi – non solo l'Argentina – si fossero un po' chiusi. Questo fenomeno non riguarda solo i festival e la distribuzione, ma anche i finanziamenti: l'Argentina è uscita da programmi come Visions Sud Est, che in passato hanno sostenuto film come *La flor*. Un tempo era un'esperienza importante andare ai festival, avere un primo approccio con il pubblico, condividere opinioni sui film. Negli ultimi anni molti festival non riescono a pagare i biglietti aerei, perché anche loro sono sottofinanziati. Allora ci si chiede: a che cosa servono oggi i festival? Quello che stiamo vivendo è forse la fine di un siste-

to pensamos en hacer algo juntas. Pero estábamos en pleno *lock down* y se complicaba. Entonces renunciamos pero estuvimos dialogando mucho entre nosotras. Yo por suerte no estaba encerrada en un departamento, sino que en el campo, que me permitió trabajar con un imaginario muy amplio, con muchas imágenes y posibilidades de construir la ficción. Lo que terminé haciendo no es una especie de manifesto en primera persona sino un corto hecho de procedimientos que ponen en evidencia una forma de trabajo ó una forma de la construcción de la ficción.

INZERILLO Hemos recorrido toda tu filmografía, hemos hablado de tu trabajo como productora, pero hay un último asunto que me gustaría abordar. Empezamos esta conversación dialogando sobre hipotéticas analogías entre Sicilia Queer y El Pampero Cine, sin embargo no hemos profundizado el tema de los festivales. ¿Cuál es la importancia de los festivales para la existencia misma de un cine como el tuyo, el de ustedes? Me parece que hoy los festivales – en un momento en que las plataformas son cada vez más centrales y los cines cierran – siguen permitiendo la existencia y la sobrevivencia de un cine que quizás sin ellos no se vería. ¿Qué opinas tú en cuanto directora? ¿Cómo consideras en este momento la dimensión de los festivales?

CITARELLA Los festivales fueron parte de un esquema que duró muchos años. Fueron un punto de partida central para las películas en general. Permiten que se genere una especie de mística y de rumor, que siempre es para bien y permite que las películas crezcan a partir de esta experiencia. Siento que en los últimos años hay un estado menos próspero. Un poco por la falta de presupuestos, otro poco por el cambio en las condiciones generales de la exhibición de películas. El ejemplo argentino tiene que ver con habernos aislado aún más de lo que estábamos. Los programadores internacionales dejaron de venir, dejaron de ver nuestras películas como novedad. Muchas de las producciones estrenadas en festivales locales no han tenido tanto éxito fuera del territorio nacional, como si todos los países – no solo Argentina – se hubiesen cerrado un poco. Este fenómeno no caracteriza sólo a los festivales y la distribución, sino también a la financiación: Argentina salió de programas como Visions Sud Est, que antes brindó apoyo a películas como *La flor*. Antes era una

ma che ha funzionato per molti anni e che ora sopravvive a stento. Mi sembra che i festival non si stiano ponendo grandi domande su quali siano i loro obiettivi e su come giustificare la loro esistenza, e questo è un rischio quando si tratta di pensare al futuro dei film. *Trenque Lauquen* ha avuto un ottimo riscontro in ambito festivaliero e questo gli ha dato molta visibilità e mi ha aperto la possibilità di incontrare molte persone, ma questo è successo perché ha seguito un percorso molto specifico. Un film più piccolo, che ha partecipato a festival più piccoli e non ha attirato l'attenzione internazionale, rischia oggi di andare completamente perso.

INZERILLO E qual è invece il tuo punto di vista sulle piattaforme?

CITARELLA Questo è un momento storico contraddittorio, perché da un lato c'è il rischio che il film non venga visto o quasi, ma dall'altro c'è anche la possibilità che le piattaforme ne triplichino il numero di spettatori. Anche questo va detto. La pandemia ha accelerato un certo stile di vita sedentario. Le persone a volte preferiscono non muoversi da casa e guardare i contenuti che vengono loro incontro, piuttosto che uscire a cercarli.

A noi è successo con *Las poetas*, che è stato proiettato per la prima volta durante la pandemia, online, e credo sia stato forse il film più visto del Pampero Cine. Siamo in un momento in cui il percorso non è chiaro, in cui manca un punto di riferimento. Non ha a che fare solo con la questione della presenza o del virtuale. Ha anche a che fare con la curiosità, con la possibilità di andare a cercare i contenuti invece di aspettarli a casa. Allo stesso tempo, credo ancora nel cinema, nella cerimonia, nel grande schermo. Mia figlia ha iniziato a guardare film durante la pandemia e quando l'abbiamo portata al cinema per la prima volta, all'età di quattro anni, è stato uno shock, non poteva crederci, pensava che fosse l'esperienza più bella della sua vita. Mi sembra quindi che, come sempre, i nuovi media siano visti come una possibile minaccia. Anche la televisione era vista come una possibile minaccia per il cinema. Tuttavia lo spettacolo si riorganizza ogni volta in un senso diverso. Mi sembra che ci troviamo in questa fase di transizione, in cui il cinema sta cambiando pelle: non stiamo assistendo

esperienza importante la de ir a los festivales, tener un primer acercamiento al público, compartir tus primeros intercambios sobre la película. En los últimos años los festivales no quieren pagar pasajes porque también están desfinanciados. Entonces una se pregunta: ¿para qué existen ahora los festivales? Lo que estamos viviendo es quizás el fin de un sistema que funcionó durante muchos años y que ahora apenas sobrevive. Me parece que los festivales no se están haciendo grandes preguntas sobre cuáles son sus objetivos y cómo justifican su existencia y eso es un riesgo a la hora de pensar el futuro de las películas. *Trenque Lauquen* hizo un camino muy bueno en términos de festivales y esto le dio mucha visibilidad, y me abrió la posibilidad de encontrar mucha gente, pero esto sucedió porque hizo un recorrido muy específico. Una película más chica, que recorrió festivales más chicos y no tuvo tanta atención internacional, en este momento está en riesgo de perderse por completo.

INZERILLO ¿Y qué opinas sobre las plataformas?

CITARELLA Es contradictorio este momento histórico, porque por un lado está el riesgo de que la película no sea vista o casi no exista, pero por otro lado, también existe la posibilidad de las plataformas, que triplican la cantidad de espectadores. Eso también hay que decirlo. La pandemia aceleró cierto sedentarismo. La gente a veces prefiere no moverse de sus casas y encontrarse con los materiales que les llegan, más que salir a buscarlos.

Nos pasó con *Las Poetas*, que la estrenamos durante la pandemia, de manera online, y creo que fue casi la película más vista de El Pampero Cine. Estamos en un momento donde no es claro el camino, donde falta un horizonte. No tiene que ver sólo con lo presencial o lo virtual. Tiene que ver también con la curiosidad, con la posibilidad de salir a buscar materiales en lugar de esperarlos en casa. A su vez, todavía creo en el cine, en la ceremonia, en la pantalla grande. Mi hija empezó a ver películas durante la pandemia y cuando la llevamos por primera vez al cine, a los cuatro años, fue un shock, no lo podía creer, le pareció la mejor experiencia de su vida. Entonces, me parece que, como siempre, los nuevos medios son vistos como una posible amenaza.

alla morte del cinema ma a un suo momento di crisi. E non credo che spetti solo ai festival porsi delle domande, ma anche ai registi. Non solo pensare a nuovi modi di mostrare i film, ma continuare a credere nella possibilità di fare film con linguaggi propri e non vincolarli al linguaggio della piattaforma, che per sua natura definisce lo standard.

GARIBOLDI Per finire, di fronte a questo squilibrio attuale, ma anche pensando alla storia ventennale del Pampero Cine, la distribuzione è una faccenda complicata. È molto difficile, se non impossibile, vedere i vostri film al di fuori di alcuni circuiti molto specifici, come i festival. Questo non solo contribuisce alla ghetizzazione della visione di un certo tipo di cinema e alla fruizione da parte di un pubblico ridotto, ma mi sembra anche molto lontano dall'idea con cui create i film. Voi quattro avete sviluppato e consolidato, come abbiamo sentito ampiamente in questa conversazione, un modo nuovo, inclusivo, molto umano, dettagliato, intelligente e attento di fare cinema. Che la pensano alla stessa maniera sul modo di fare le cose, o perlomeno, come avreste voluto farlo?

CITARELLA Quello che sollevi è un problema diffuso. Per molti anni abbiamo presentato i nostri film ai festival e poi abbiamo fatto piccole cose. Per esempio, nel caso de *La mujer de los perros* abbiamo creato uno schema di distribuzione molto mirato tra università e cineteche, tra luoghi piccoli e alternativi in tutto il mondo. Alla fine ci siamo rese conto che era un lavoro molto faticoso e che non rendeva abbastanza da darci la sensazione che il film fosse stato visto. Il primo film che ci ha avvicinato a un pubblico molto più ampio è stato *La flor*. È stata la prima volta nella nostra vita che abbiamo lavorato con distributori di diversi paesi. A parte Mubi – la prima piattaforma a organizzare una retrospettiva di El Pampero Cine – nessuno si era avvicinato più di tanto a noi. Quello che abbiamo imparato è che il modo per far vedere un po' di più i film – al di là della pirateria, che finisce per essere uno strumento molto efficace – è accostarsi a situazioni più piccole, cose ben precise, anteprime locali con una stampa attenta che sappia raccontare chi sei, che comunichi quello che proponi. In tutti questi anni abbiamo sempre sperimentato strade e strategie diverse. Per molti anni abbiamo voluto fare tutto da soli. Gli accordi con i paesi, le trattative con i festival, curo io ogni aspetto per tut-

La televisión también fue como una posible amenaza para el cine. Sin embargo, el espectáculo se reorganiza en un sentido diferente cada vez. A mí me parece que estamos en esta transición, en un momento de cambio de piel, que no estamos presenciando la muerte del cine pero sí un momento de crisis. Y no creo que le toque solamente a los festivales hacerse preguntas. También a los cineastas. No sólo pensar nuevas formas de mostrar las películas, sino también seguir creyendo en la posibilidad de hacer películas con lenguajes propios y no acoplándolos al lenguaje de la plataforma, que ya es en sí mismo la definición de los standar.

GARIBOLDI Finalmente, frente a este desequilibrio del presente, pero también pensando en los veinte años de historia del Pampero Cine, la distribución es un tema engorroso. Es muy difícil – sino imposible – ver sus películas fuera de ciertos circuitos muy específicos, como los festivales. Esto no solo contribuye a la ghetización de la visión de cierto tipo de cine y a la fruición para pocos, sino que me parece muy lejano a la idea con la cual ustedes hacen películas. Ustedes cuatro han desarrollado y consolidado, cómo hemos ampliamente hablado en esta conversación, una forma de hacer cine novedosa, inclusiva, muy humana, detallista, inteligente y atenta. ¿Cómo aplicaron este abordaje y sus perspectivas a la difusión de sus películas o, al menos, como hubiesen querido hacerlo?

CITARELLA Lo que planteas es un problema difuso. Nosotros, durante muchos años, mostramos nuestras películas en festivales y luego fuimos haciendo pequeñas cosas. Por ejemplo, en el caso de *La mujer de los perros* hicimos un esquema de distribución muy puntual entre universidades y cinematecas, entre lugares chiquitos y alternativos de todo el mundo. Finalmente vimos que era un trabajo muy desgastante y que no rendía lo suficiente para tener la sensación de que la película había sido vista. La primera película que nos acerca a un público mucho más amplio es *La flor*. Fue la primera vez en nuestra vida que trabajamos con distribuidores en distintos países. Salvo Mubi – que había sido la primera plataforma en organizar una retrospettiva de El Pampero Cine – nadie se había acercado demasiado a nosotros. Lo que hemos aprendido es que la manera de que las películas se vean un poco más –

ti i film. E questo ci ha permesso di condividere gli incassi con la grande famiglia del Pampero Cine e anche di mettere da parte piccoli risparmi per finanziare i nostri film. È un lavoro estenuante, perché ho gestito tutto da sola, territorio per territorio, contratto per contratto, discussione per discussione. Infine, con *Trenque Lauquen*, mi è venuto in mente di chiamare Fiorella, di Luxbox, per vedere se potevamo fare qualcosa di più di quello che avevo fatto per i film precedenti. E ho incontrato una venditrice internazionale atipica, in grado di comprendere il nostro metodo artigianale e il nostro modo intenso di fare le cose. E grazie a quell'incontro *Trenque Lauquen* ha avuto la sua diffusione in Francia, negli Stati Uniti e altre sono in arrivo. E c'è già un bagaglio che El Pampero Cine porta con sé. Si inizia a generare interesse per il gruppo che permette a *Trenque Lauquen* o a *La flor* – che sono forse i nostri film più noti – di riaprire la strada e consentire al pubblico di riscoprire i nostri film precedenti. Così abbiamo cominciato a vedere che molte persone si sentono coinvolte, sorprese e si entusiasmano della possibilità di continuare ad approfondire la storia del cinema verso il passato e verso il futuro. Penso che sia necessario rafforzare le reti, in generale, di persone che la pensano allo stesso modo sul modo di fare le cose, che siano festival, produttori, registi, distributori o altro. Ricordo che Hugo Santiago sognava un'enorme rete di persone che si aiutavano a vicenda nel fare film: se un italiano veniva a girare a Buenos Aires noi dovevamo procurargli l'attrezzatura e aiutarlo a girare. E lo stesso sarebbe successo al contrario. Credo che questa rete sia ciò che manca, ma allo stesso tempo sento che a poco a poco si stanno formando legami di questo tipo, così connessi all'indipendenza, alla gioia e alla libertà. Dobbiamo continuare a lavorare.

más allá de la piratería, que termina siendo una herramienta muy efectiva para que las películas se vean – es acoplándose a cosas pequeñas, a cosas puntuales, a estrenos locales con una prensa concreta, que sepa contar quién son, que comunique que traés. Durante todos estos años, siempre hemos experimentado diferentes caminos y estrategias. Durante muchos años quisimos hacer todo solos. Los acuerdos con los países, las negociaciones con los festivales, las hago yo misma, para todos los films. Y eso nos ha permitido repartir los ingresos con la gran familia de El Pampero Cine y también generar un pequeño ahorro para financiar nuestras películas. Es un trabajo agotador, porque lo gestionaba todo yo, territorio por territorio, contrato por contrato, discusión por discusión. Finalmente, con *Trenque Lauquen* se me ocurrió llamar a Fiorella, de Luxbox, para ver si podíamos hacer algo más de lo que yo había hecho por los films anteriores. Y me encontré con una vendedora internacional atípica, que puede entender nuestro sistema artesanal y nuestra manera intensa de hacer las cosas. Y gracias a ese encuentro *Trenque Lauquen* tuvo su estreno francés, su estreno norteamericano y tiene otros estrenos por venir. Y existe ya un background de El Pampero Cine. Se empieza a generar una especie de interés por la agrupación que permite que *Trenque Lauquen* ó *La flor* – que podrían ser nuestros films más populares – abran el camino para atrás y permitan al público hacer una especie de revisión sobre nuestras películas anteriores. Y ahí empezás a ver que mucha gente se involucra, se sorprende y se fanatiza con estas posibilidades de seguir abriendo la historia del cine para atrás y para adelante. Creo que lo que hay que reforzar son las redes, en general, de gente que coincida en la manera de hacer las cosas, ya sea festivales, productores, directores, distribuidores, lo que sea. Recuerdo que Hugo Santiago soñaba con una red enorme de gente que se ayudaba a hacer películas: si un italiano venía a filmar a Buenos Aires, nosotros teníamos que conseguir los equipos y ayudarlo en su rodaje. Y lo mismo al revés. Creo que es esta red lo que está faltando, pero a la vez siento que de a poquito se van formando esos lazos, tan ligados a la independencia, a la alegría y a la libertad. Hay que seguir trabajando.







Mariano Llinás

Classe 1975, di Buenos Aires, figlio del critico e poeta Julio Llinás, è considerato fra i più importanti esponenti del Nuevo Cine Argentino. Esordisce con *Balnearios* nel 2002 al Festival del Cinema Indipendente di Buenos Aires, per approdare in Europa con lo stesso film al Festival di Rotterdam del 2003. È l'inizio di una carriera da regista attraverso tanti formati (dal cortometraggio fino a film narrativi di svariate ore come *Historias extraordinarias* del 2008) e da sceneggiatore, specialmente per Santiago Mitre (con cui collabora per *La cordillera* del 2017 e *Argentina 1985* del 2022, l'ultimo dei quali in concorso alla 79ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia). I suoi film, compresi gli ultimi due (*Corsini interpreta a Blomberg y Maciel* e *Clorindo Testa*) viaggiano per i festival di tutto il mondo, da Barcellona a Jeonju fino al Torino Film Festival. *La flor* è stato presentato in concorso al Festival di Locarno nel 2018.

Born in 1975 in Buenos Aires, Argentina, son of the film critic and poet Julio Llinás, he is considered one of the most important authors of the Nuevo Cine Argentino. His first film, *Balnearios* (2002), premiered at the Festival of Independent Cinema of Buenos Aires; then, it is presented in Europe at the International Film Festival Rotterdam in 2003. It is the start of a career as a director of different kinds of work (from the short movie to the extra-long titles such as *Historias extraordinarias* from 2008) and as a scenarist, especially for Santiago Mitre (in particular for the dialogues of *La cordillera*, 2017, and *Argentina 1985*, 2022; the latter was in Competition at the Venice Film Festival). His films, including the last two (*Corsini interpreta a Blomberg y Maciel* and *Clorindo Testa*) travel through different film festivals around the world, from Barcelona to Jeonju to the Turin Film Festival. *La flor* was in Competition at the Locarno Film Festival in 2018.

screenplay
Mariano Llinás
cinematography
Agustin Mendilaharsu
editing
Alejo Moquillansky
Agustin Rolandelli
music
Gabriel Chwojnik
sound
Rodrigo Sánchez Mariño
cast
Elisa Carricajo
Valeria Correa
Pilar Gamboa
Laura Paredes
Esteban Lamothe
Santiago Gubernori
Agustin Mendilaharsu
Mariano Llinás
Romina Paula
Agustina Muñoz
María Villar
Alberto Suárez
Luciana Acuña
Juan Barberini
William Prociuk
Rafael Sprögelburd
Pablo Seijo
Marcelo Pozzi
Walter Jakob
Horacio Marassi
Federico Buso
Paola Michaels
Héctor Díaz
Germán de Silva
producer
Laura Citarella
contact
www.elpamperocine.com.ar
producción
@elpamperocine.com.ar



LA FLOR

Mariano Llinás

Argentina 2018 / 813' / v.o. sott. it.

26 — 27 aprile, 2 — 3 maggio, Cinema De Seta

Il regista Mariano Llinás si siede in un piccolo giardino, apre un quaderno e disegna un fiore. È lo schema del film che stiamo per vedere: sei storie, quattro iniziano e si interrompono a metà, una inizia e finisce, una inizia a metà e finisce, concludendo il film. Sei diversi generi cinematografici, dal thriller paranormale al dramma musicale, dallo spionaggio all'*autofiction*, dal remake alla pura contemplazione. Un caleidoscopio di possibilità il cui palcoscenico è la misteriosa pampa argentina e le cui protagoniste sono quattro donne che attraversano l'ipertesto cinematografico, interpretando personaggi sempre diversi. Dalla scuola argentina di El Pampero Cine, un'impresa titanica che ha richiesto più di un decennio di produzione. Un inno alla gioia del racconto e della fantasia che sa essere ironico e inquietante, commovente e grottesco, accattivante e sorprendente.

The director Mariano Llinás sits in a little garden, opens a notebook and draws a flower. It is the scheme of the movie we are about to see: six stories, four of them start and stop in the middle, one of them starts and ends, the last one starts in the middle and ends, concluding the entire movie. Six different cinematographic genres, from the paranormal thriller to the musical drama, from espionage to *autofiction*, from remake to pure contemplation. A kaleidoscope of possibilities, whose stage is the mysterious Argentinian *pampa*, and whose protagonists are four women that cross the cinematographic hypertext, starring as different characters in every story. From the Argentinian school El Pampero, a titanic achievement realized in more than ten years. A hymn to the joy of fantasy and storytelling, ironic and unsettling, moving and grotesque, captivating and surprising.





Laura Citarella

Classe 1981, è una regista e produttrice argentina, nonché una delle autrici più interessanti del Nuevo Cine Argentino. Ha conseguito un diploma in regia cinematografica presso la Universidad del Cine di Buenos Aires. È tra i fondatori – insieme a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky e Agustín Mendilaharsu – della società di produzione El Pampero Cine. Nel 2011 dirige il suo primo lungometraggio, *Ostende*, cui segue *La mujer de los perros* (2015), co-diretto con Verónica Llinás. Nel 2019 co-dirige con Mercedes Halfon *Las poetas visitan a Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, il suo film più recente, è stato presentato nella sezione Orizzonti del festival di Venezia nel 2022. Ha prodotto, tra gli altri, film pluripremiati come *Historias extraordinarias* (2008) e *La flor* (2018) di Mariano Llinás, Castro (2009) ed *El loro y el cisne* (2013) di Alejo Moguillansky, *El escarabajo de oro* (2014) di Moguillansky e Fia-Stina Sandlund.

Born in 1981, she is an Argentine film director and producer, as well as one of the most notable authors of the Nuevo Cine Argentino. She graduated as a film director from the Universidad del Cine in Buenos Aires. She is one of the founders – together with Mariano Llinás, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu – of the production company El Pampero Cine. In 2011 she directed her first feature film, *Ostende*, which was followed by *Dog Lady* (2015), co-directed with Verónica Llinás. In 2019 she co-directs with Mercedes Halfon *The Poets Visit Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, her most recent film, was screened in the Orizzonti section of the Venice Film Festival in 2022. She has produced, among others, award-winning films such as *Historias extraordinarias* (2008) and *La flor* (2018) by Mariano Llinás, Castro (2009) and *The Parrot and the Swan* (2013) by Alejo Moguillansky, *The Gold Bug* (2014) by Moguillansky and Fia-Stina Sandlund.

screenplay
Laura Citarella
cinematography
Julian Apezteguia
editing
Andrés Estrada
Laura Citarella
sound
Luciano Moreno
cast
Sofía Romano
Silvia Aguado
Pablo Sigal
Lila Monti
Mariano Llinás
producer
Dolores Montaña
contact
www.elpamperocine.com.ar
producción
@elpamperocine.com.ar



TRES JUNTOS

Laura Citarella

Argentina 2008 / 16' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Un ragazzo, due ragazze: tre amici adolescenti trascorrono insieme le loro giornate, scandite da lezioni noiose – improvvisamente ravvivate dalle ore di educazione sessuale con i suoi siparietti pruriginosi e i sorrisetti imbarazzati –, giorni in piscina, scanzonati giri in bicicletta e notti bianche in cui non si sa bene se a tenere svegli siano più le trame bislacche degli horror di serie B o il desiderio incontenibile di scoprire il corpo proprio e dell'altro. *Tres juntos* è un'opera al tempo delicata e caparbia; il congedo dall'infanzia armoniosa, minacciata dai tormenti sentimentali, e la speranza che i giochi bambineschi possano non finire mai.

One boy, two girls: three teenage friends spend their days together, punctuated by boring lessons – suddenly enlivened by class hours of sex education with its prurient antics and embarrassed smirks –, days at the pool, laid-back bike rides and white nights in which one is not sure whether it is more the wacky plots of B-movie horror films or the uncontrollable urge to discover one's own body as well as the body of the other that keep them awake. *Tres juntos* is a work at once delicate and stubborn; a farewell to a harmonious childhood threatened by the torments of love, and the hope that those childish games may never end.



Laura Citarella

Classe 1981, è una regista e produttrice argentina, nonché una delle autrici più interessanti del Nuevo Cine Argentino. Ha conseguito un diploma in regia cinematografica presso la Universidad del Cine di Buenos Aires. È tra i fondatori – insieme a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky e Agustín Mendilaharsu – della società di produzione El Pampero Cine. Nel 2011 dirige il suo primo lungometraggio, *Ostende*, cui segue *La mujer de los perros* (2015), co-diretto con Verónica Llinás. Nel 2019 co-dirige con Mercedes Halfon *Las poetas visitan a Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, il suo film più recente, è stato presentato nella sezione Orizzonti del festival di Venezia nel 2022. Ha prodotto, tra gli altri, film pluripremiati come *Historias extraordinarias* (2008) e *La flor* (2018) di Mariano Llinás, *Castro* (2009) ed *El loro y el cisne* (2013) di Alejo Moguillansky, *El escarabajo de oro* (2014) di Moguillansky e Fia-Stina Sandlund.

Born in 1981, she is an Argentine film director and producer, as well as one of the most notable authors of the Nuevo Cine Argentino. She graduated as a film director from the Universidad del Cine in Buenos Aires. She is one of the founders – together with Mariano Llinás, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu – of the production company El Pampero Cine. In 2011 she directed her first feature film, *Ostende*, which was followed by *Dog Lady* (2015), co-directed with Verónica Llinás. In 2019 she co-directs with Mercedes Halfon *The Poets Visit Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, her most recent film, was screened in the Orizzonti section of the Venice Film Festival in 2022. She has produced, among others, award-winning films such as *Historias extraordinarias* (2008) and *La flor* (2018) by Mariano Llinás, *Castro* (2009) and *The Parrot and the Swan* (2013) by Alejo Moguillansky, *The Gold Bug* (2014) by Moguillansky and Fia-Stina Sandlund.

screenplay
Laura Citarella

cinematography
Agustín Mendilaharsu

editing
Alejo Moguillansky

music
Gabriel Chwojnik

cast
Laura Paredes
Julio Citarella
Débora Déjtiar
Santiago Governori
Julian Tello

producer
Mariano Llinás
El Pampero Cine

contact
www.elpamperocine.com.ar
producción
@elpamperocine.com.ar



OSTENDE

Laura Citarella
Argentina 2011 / 85' / v.o. sott. it.

Grazie a un concorso radiofonico, una ragazza vince una vacanza a Ostende, nella provincia di Buenos Aires. È bassa stagione e l'hotel che la ospita è quasi deserto. Tra un bagno al mare, l'ascolto di una canzone di Toquinho e l'attesa del fidanzato che dovrebbe raggiungerla, la ragazza inizia a prestare attenzione ad alcuni strani atteggiamenti degli ospiti: un anziano accompagnato da due giovani donne; i racconti strampalati di un ragazzo che lavora nel ristorante. L'arrivo del fidanzato interrompe solo momentaneamente le sue fantasie sulle storie misteriose degli ospiti che continuano ad intrigarla fino alla sua partenza. Flirtando sia con Hitchcock che con Rohmer da una prospettiva femminile, nel suo primo lungometraggio Laura Citarella esplora le affascinanti possibilità offerte dalla narrazione.

Thanks to a radio contest, a girl wins a vacation in Ostende, in the Buenos Aires province. It is the low season and the hotel is almost empty. Between swimming in the sea, listening to a song by Toquinho and waiting for her boyfriend who is supposed to join her, the girl starts to pay attention to the strange attitudes of some guests: an old man accompanied by two young women, the crazy stories of a guy who works in the restaurant. The arrival of her boyfriend doesn't interrupt her fantasies about the hidden stories of the guests which intrigue her until her departure. Flirting with both Hitchcock and Rohmer from a feminine perspective, in her first feature Laura Citarella explores the beguiling possibilities of storytelling.



screenplay
Laura Citarella
Verónica Llinás

cinematography
Soledad Rodríguez

editing
Ignacio Masllorens

music
Juana Molina

sound
Marcos Canosa
Nahuel Palenque
Milton Rodríguez

cast
Verónica Llinás
Juliana Muras
Germán de Silva
Juana Zalazar

producer
Laura Citarella
Mariano Llinás

contact
www.elpamperocine.
com.ar
producción
@elpamperocine.
com.ar

Laura Citarella

vedi altre schede / read other records

Verónica Llinás

Nata nel Buenos Aires nel 1960, è regista e attrice cinematografica, televisiva e teatrale argentina. È figlia dello scrittore Julio Llinás e della pittrice Martha Peluffo, sorella di Sebastián Llinás e del regista Mariano Llinás. Si è formata con Agustín Alezzo, Ángel Elizondo e Miguel Guerberoff. È stata membro del celebre gruppo teatrale Gambas al Ajillo.

Born in Buenos Aires in 1960, she is an Argentine film, television and theatre actress and film director. She is the daughter of the writer Julio Llinás and the painter Martha Peluffo and sister of Sebastián Llinás and the film director Mariano Llinás. She trained with Agustín Alezzo, Ángel Elizondo and Miguel Guerberoff. She was a member of the renowned theater group Gambas al Ajillo.



LA MUJER DE LOS PERROS

Laura Citarella, Verónica Llinás
Argentina 2015 / 98' / v.o. sott. it

Una donna vive ai margini della società in una capanna che ha costruito in aperta campagna, a pochi chilometri da Buenos Aires. Circondata dai suoi cani, si immerge nella natura e fa il minimo indispensabile per sopravvivere giorno dopo giorno. Non ha soldi, parla raramente, ma guarda il mondo che la circonda con una sorta di stupore. Le stagioni, l'alternarsi del giorno e della notte, le diverse versioni del cielo sembrano cullare i suoi pensieri, educando gli occhi a cogliere le meraviglie del mondo.

Interpretata dalla co-regista Verónica Llinás, *La mujer de los perros* è un'opera al contempo quieta e inquietante, il ritratto di una donna senza nome, una lontana parente dell'enigmatica vagabonda "senza tetto né legge" di Agnès Varda.

A woman lives on the fringes of society in a hut that she built in the open countryside, just a few kilometres from Buenos Aires. Surrounded by her dogs, she immerses herself nature and does the bare minimum to survive day by day. She has no money, she rarely speaks, but she looks she looks at the world around her with a kind of astonishment. Seasons, the alternation of day and night and the different versions of the sky seem to cradle her thoughts.

Played by co-director Verónica Llinás, *La mujer de los perros* is a study at once quiet and haunting, the portrait of a nameless woman, a distant cousin of Agnès Varda's enigmatic protagonist in *Vagabond*.



Laura Citarella

vedi altre schede / Read other records

Mercedes Halfon

Nata a Buenos Aires nel 1980, è scrittrice, giornalista culturale, critica teatrale e poetessa. Laureata in Lettere, si è specializzata in scrittura creativa. Si dedica alla pratica e alla ricerca nell'ambito delle arti dello spettacolo e della letteratura. Attualmente sta lavorando a un documentario sulla poesia a Buenos Aires. Ha pubblicato racconti, componimenti poetici e un romanzo collaborativo. Nel 2017 ha pubblicato il suo primo romanzo, *El trabajo de los ojos*.

Born in Buenos Aires in 1980, she is a writer, cultural journalist, theater critic and poet. She holds a BA in Literature and a MA in Creative Writing. She is dedicated to practice and academic research in the field of performing arts and literature. She is currently working on a documentary about poetry in Buenos Aires. She has published short stories, poetry and a collaborative novel. In 2017 she published her first novel, *El trabajo de los ojos*.

screenplay
Laura Citarella
Laura Paredes
cinematography
Inés Duacastella
Agustin Mendilaharsu
editing
Miguel de Zuviria
Alejo Moguillansky
music
Gabriel Chwojnik
sound
Marcos Canosa
cast
Martin Rodriguez
Marcelina Jarma
Martin Gambarotta
Graciela Goldchluk
Ana Porrúa
producer
Ingrid Pokropek
contact
www.elpamperocine.
com.ar
producción
@elpamperocine.
com.ar



LAS POETAS VISITAN A JUANA BIGNOZZI

Laura Citarella, Mercedes Halfon

Argentina 2019 / 90' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Una poetessa muore. Un'altra, più giovane, riceve come eredità il mandato di far conoscere la sua opera. A questo compito si unisce una squadra di donne del cinema. Questo strano connubio mette in moto questo film che, curiosamente, non assume la forma di un'indagine ma di un quadro ancora più complesso e sottile. Com'era prevedibile, sorgono domande, ma anche rivelazioni, riaffiorano segreti e una persistente incertezza che finisce per diventare un traguardo.

Attraverso queste strategie laterali, la poetessa Juana Bignozzi emerge nel film in tutto il suo splendore.

A poet dies. Another poet, a younger woman, receives as an inheritance the mandate to divulgate her work. A team of women filmmaker joins her. That strange triangle begins to make a film which, oddly, does not take the form of an investigation but of a more complex and subtle portrait. As expected, questions arise, but also revelations, secrets reappear and a lingering uncertainty that ends up becoming a goal.

Thanks to these lateral strategies, the poet Juana Bignozzi emerges in the film in all her glory.



Laura Citarella

Classe 1981, è una regista e produttrice argentina, nonché una delle autrici più interessanti del Nuevo Cine Argentino. Ha conseguito un diploma in regia cinematografica presso la Universidad del Cine di Buenos Aires. È tra i fondatori – insieme a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky e Agustín Mendilaharsu – della società di produzione El Pampero Cine. Nel 2011 dirige il suo primo lungometraggio, *Ostende*, cui segue *La mujer de los perros* (2015), co-diretto con Verónica Llinás. Nel 2019 co-dirige con Mercedes Halfon *Las poetas visitan a Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, il suo film più recente, è stato presentato nella sezione Orizzonti del festival di Venezia nel 2022. Ha prodotto, tra gli altri, film pluripremiati come *Historias extraordinarias* (2008) e *La flor* (2018) di Mariano Llinás, *Castro* (2009) ed *El loro y el cisne* (2013) di Alejo Moguillansky, *El escarabajo de oro* (2014) di Moguillansky e Fia-Stina Sandlund.

Born in 1981, she is an Argentine film director and producer, as well as one of the most notable authors of the Nuevo Cine Argentino. She graduated as a film director from the Universidad del Cine in Buenos Aires. She is one of the founders – together with Mariano Llinás, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu – of the production company El Pampero Cine. In 2011 she directed her first feature film, *Ostende*, which was followed by *Dog Lady* (2015), co-directed with Verónica Llinás. In 2019 she co-directs with Mercedes Halfon *The Poets Visit Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, her most recent film, was screened in the Orizzonti section of the Venice Film Festival in 2022. She has produced, among others, award-winning films such as *Historias extraordinarias* (2008) and *La flor* (2018) by Mariano Llinás, *Castro* (2009) and *The Parrot and the Swan* (2013) by Alejo Moguillansky, *The Gold Bug* (2014) by Moguillansky and Fia-Stina Sandlund.

screenplay
Laura Citarella
Laura Paredes
cinematography
Agustín Mendilaharsu
Inés Duacastella
Yarará Rodríguez
editing
Miguel de Zuviria
Alejo Moguillansky
music
Gabriel Chwojnik
sound
Lucas Larriera
Marlene Vinocur
cast
Laura Paredes
Elisa Carricajo
Verónica Llinás
Juliana Muras
Ezequiel Pierri
Cecilia Rainero
Rafael Spregelbaur
producer
Laura Citarella
Ezequiel Pierri
Ingrid Pokropek
Stefan Butzmühlen
Patrick Horn
Miksch Horn
Grandfilm
El Pampero Cine
contact
www.luxboxfilms.com
info@luxboxfilms.com



TRENQUE LAUQUEN

Laura Citarella
Argentina-Germania 2022 / 240' / v.o. sott. it.

Questa è la storia di due uomini che cercano una donna, anzi: è la storia di una donna che va alla ricerca di sé stessa (e di un'altra donna; e poi di altre due donne). In questa storia che, come un tesoro, contiene molte altre storie, la ricerca di sé e la ricerca dell'altro sono costantemente intrecciate, mentre vita sognata e vita vissuta non coincidono. Ma non è un film filosofico: è un film d'amore e d'avventura, dove l'esplorazione di una città della pampa argentina è solo un'occasione per scandagliare più a fondo nell'animo umano. La protagonista, interpretata da Laura Paredes, sembra ripartire da dove l'avevamo lasciata undici anni prima in *Ostende*, ma il mistero la avvolge in modo ancora più forte, fino a trasformare il film ricreando atmosfere lynchiane. Un romanzo visivo in cui perdersi, un'ode alla ricerca e alla bellezza, l'ultimo film di Laura Citarella, un capolavoro del cinema contemporaneo.

This is the story of two men searching for a woman, or rather: it is the story of a woman who goes in search of herself (and another woman; and then two other women). In this story that, like a treasure, contains many other stories, the search for self and the search for the other are constantly intertwined, while dreamed life and lived life do not coincide. But this is not a philosophical film: it is a film of love and adventure, where the exploration of a town in the Argentine pampas is just an opportunity to plumb deeper into the human soul. The protagonist, played by Laura Paredes, seems to pick up where we left her off eleven years earlier in *Ostende*, but here the mystery envelops her even more strongly, to the point of transforming the film by recreating Lynchian atmospheres. A visual novel in which to lose oneself, an ode to quest and beauty, Laura Citarella's latest film is a masterpiece of contemporary cinema.