laFuga

Laura Citarella

Cada película es un sistema de producción.

Por Carolina Urrutia N., Iván Pinto Veas

País: Chile

Tags | **cine independiente | Procesos creativos | Entrevista | Argentina**

Carolina Urrutia Neno es académica e investigadora. Profesor asistente de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010, y directora de la plataforma web de investigación Ficción y Política en el Cine Chileno (campocontracampo.cl). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en libros y revistas.

En el marco del Encuentro de Narrativas chilenas y argentinas, realizado en agosto de 2023, organizado por la carrera de Dirección Audiovisual UC, la Facultad de Letras y la sala de Cine UC, estuvo en Chile la directora argentina Laura Citarella –*Trenque Lauquen* **(2022),** *La mujer de los perros* **(2015) y** *Ostende* **(2011), entre otras–, y socia productora de El Pampero Cine. Aprovechamos su visita para conversar con ella sobre sus películas, sus métodos de producción y los modos de pensar, crear y hacer un cine independiente desde el otro lado de la cordillera.**

Iván Pinto: Quería comenzar preguntando: desde dónde parten tus criterios creativos, tan profundamente asociados a la producción. Me llama la atención que, más que pensar historias en abstracto, éstas están muy aterrizadas a un cómo se van a hacer, y eso al parecer está en todos tus largometrajes: *Ostende*, *La mujer de los perros*, *Trenque Lauquen*.

Laura Citarella: Esa relación es una clave del Pampero Cine, no solamente mía. Yo he sido naturalmente productora. No todos los directores son productores de su material. Yo soy productora: no solo de mis propias películas, sino de las películas de mis compañeros. Y en ese sentido creo que es también una de las claves por las cuales yo me uno al Pampero Cine.

Durante mucho tiempo trabajé en la industria, en otras cosas, pero estaba con El Pampero, y en un momento se arma esta sociedad. Con El Pampero la producción se aleja de lo que en general se dice de la producción, es decir, cuando la producción en lugar de volverse solamente un problema de plata, un problema de conseguir locación, un problema de cosas que no son muy del cine, también es una forma casi ingenieril de pensar las películas, como decir bueno, ¿cómo resolvemos la escena de León en *Historias Extraordinarias*?, ¿cómo resolver? Y en ese sentido ahí, Mariano (Llinás) es un gran socio; Mariano es un gran productor también, y me parece que ahí nos encontramos y fuimos puliendo ciertos códigos y ciertas formas de pensar la producción.

Me parece que la existencia de un espacio como El Pampero Cine, que justamente está todo el tiempo tratando de renovar, de experimentar, de trabajar en un sentido más propio, radica en eso, ¿no? Así como no puedo separar una película de su sistema de producción, no puedo pensar El Pampero Cine sin establecerlo cómo lugar desde donde se piensa la producción, no solo en términos políticos sino en términos prácticos.

I.P.: En términos políticos: ¿qué pasa ahí, con el enunciado, por ejemplo, de no postular a fondos estatales?

L.C.: Efectivamente, El Pampero no usa fondos estatales, aunque tenemos apoyo de fondos públicos. Nunca hicimos una película con ayuda del INCAA, pero obviamente está en el aire la convivencia con ese espacio. No es un espacio con el que uno se pelea. Ahora es un momento donde uno no se puede poner a discutir mucho internamente cómo funciona el INCAA porque lo que hay que hacer es defenderlo, para que no deje de existir. Pero creo que lo que los primeros postulados que aparecieron diez o veinte años atrás tienen que ver con cómo se organiza la producción de las películas y cómo se organiza la cinematografía de un país con una institución que solamente avala una manera de hacer las películas. Y yo creo que si esos espacios pensaran en modos menos industrialista, sin ir en contra de la industria, o sea, sin que deje de existir ese importante camino que demarca. El INCAA ayudó a que muchísimas películas argentinas, incluso por fuera del INCAA, se vieran afuera, porque muchas de esas películas por ahí hechas de manera más tradicional, le dieron mucha visibilidad a la cinematografía argentina.

Pero nosotros siempre pensábamos: bueno, ¿por qué no repensar la producción de películas, desde un lugar menos industrialista?, desde un lugar donde, más allá del sistema de trabajo grupal o no grupal, pero sí como de una economía imposible, en un país como el nuestro, que es algo que digamos, es inviable hoy en día para una persona hacer una primera película con las estructuras exigentes económicas de mercado que hay en el aire. Entonces lo que uno dice es: che, pero las películas se pueden hacer con otros esquemas de trabajo, hay que inventarlos y hay que pensar. Depende también de cual película. Hay películas industriales que jamás se podrían hacer de esta manera. Entonces, a lo que voy es a prestar un poco más de atención a la sustentabilidad (que ahora es una palabra tan de moda) del quehacer cinematográfico, y a la posibilidad de que existan otras maneras, que no dependa de la estandarización, que incluye que tipo de materiales tecnológicos tenés que usar: ¿cómo se debería ver tu película?, ¿cómo se debería estructurar el guion?, ¿cuánto debería durar?, y también uno dice bueno, sobre todo porque uno todo el tiempo también está tratando de defender al cine de su propia muerte, y cuando no podemos seguir experimentando en términos de lenguaje, de novedades y de forma y de formatos, etcétera, va a haber una pequeña muerte ahí, entonces también uno está defendiendo eso.

I.P.: Hablando de tus películas: hay un puente muy claro entre *Ostende* **y** *Trenque Lauquen***. Por una parte, está la protagonista, pero también aparece la indagación desde un personaje que investiga. Pienso que son películas donde hay una suerte de segunda ficción o segunda historia que afecta a este personaje**

L.C.: Sí, hay una idea de saga…

I.P.: ¿Había una idea de saga en ambas?

L.C.: Sí, pero una idea casi accidentada, que surge cuando terminamos *Ostende* y dijimos: qué ganas de seguir filmando esta misma película; ya la terminamos entonces bueno, hagamos otra un poco. Y entonces a mí ahí se me ocurre como esta idea de un personaje que es el mismo pero en otro universo ficcional, que no es que *Ostende* es su pasado, sino que es como, casi como de cómic, ¿viste?, que se renuevan en cada nueva entrega, renuevan su universo ficcional. Entonces un poco era eso y un poco más, un personaje que para mí es un personaje muy práctico para el cine, que es un personaje que mira y oye y recrea ficción. Y a partir de eso es como un personaje muy a la mano para poder trabajar en términos cinematográficos. Pero en el caso de *Trenque Lauquen*, para mí tenía que empezar a pasar, que es como un personaje que encuentra ficción en todos lados, pero ve ficción en todos lados, pero finalmente encuentra la ficción y se mete y corre peligro, en un punto como que le pone el cuerpo. Para mí es casi como si pudieras trazar una curva dramática entre el personaje de *Ostende* y el de Trenque…

I.P.: Bueno, evidentemente hay un vínculo entre ambas, *Ostende* **y** *Trenque Lauquen.* **En** *Ostende* **hay claramente un registro de fondo que transcurre y con la que cierra un poco la película y bueno, está Hitchcock y Antonioni, que cruza un poco ese universo. y sin embargo termina en este plano, y no sé pensaba un poco en esta cuestión del paisaje, que está en** *Ostende* **y bueno, también en** *Trenque Lauquen***, pero en** *Ostende* **está muy marcado la cuestión del entorno y el paisaje…**

L.C.: ¿Te referís al plano final?

I.P.: Al plano final y en general…

L.C.: El plano final está exactamente igual en *Trenque Lauquen*. Cuando yo embarazada llego a la playa que miro y se ve el mar, es exactamente el mismo plano del final de *Ostende* que lo rehicimos, son citas, lo que pasa es que nadie las ve.

Carolina Urrutia: Hay una triple desaparición en *Trenque*. El primer capítulo que se llama La aventura que es una película (la de Antonioni) sobre la desaparición de una mujer, y la película empieza con esta desaparición; después hay una segunda desaparición, y al final, de nuevo, desaparece la protagonista, que ya sabíamos que antes no había desaparecido sino que se había ido y al final casi que la vemos desaparecer.

L.C.: Sí, de hecho, es casi un truco de magia. Y estando los gauchos magos un momento antes, yo sentía que también había algo de que ya de repente no está como decir bueno, nadie la va a atrapar, nadie va a encontrarla, nadie va a solucionarlo. Es una película sobre el misterio y que en la medida en que entiendas a ese personaje o entiendas por qué se quiere ir, o que muestres esa desaparición o lo que sea, o que intentes hacerlo, pierde como la magia, ¿no? Entonces es como los trucos de magia. Si vos le ves el truco al mago, deja de tener sentido, el truco deja de existir, la magia también y como que para mí la película tiene ese acercamiento al misterio de la magia, ¿no?. Y como que la única manera de que el personaje se pueda ir sin que uno siga intentando entender qué le pasó, es usar el cine que hacía Méliès, como decir, bueno de repente no está.

I.P.: Y bueno, sobre este personaje. Hay muchos temas que están cruzando a este personaje ¿no? Como una despersonalización, reencarnación, transfiguración o metamorfosis...

L.C.: Y para mí la película trabaja mucho alrededor de esas figuras, de cosas que mutan, de cosas que se convierten: como la propia maternidad. Tiene que ver con eso: si bien la película no se ocupa de hablar de la maternidad, en un punto usa la maternidad como esa figura de lo que muta, de lo que se transforma, de lo que es, de los monstruos, de lo que puede ser animal, y hay ahí, como una idea para mí similar a la del viaje y de como algo en relación con el tiempo también, ¿no? A mí me pasó mucho trabajando en esta película, que yo me compro muchos libros usados y encontraba en los libros usados muchas marcas de personas, de lectores anteriores, ¿no? que es algo que en la película aparece, y concretamente, además de las correspondencias, Laura habla de las cosas que subrayaba este presunto personaje que lo leyó en algún momento. Entonces para mí era lindo ese concepto de conexiones casi en otra esfera temporal, como decir bueno, cómo vos retomás y ella misma retoma la caminata, que es algo que presuntamente hizo Carmen Zuna en el año 60 y a la vez que está embarazada y a la vez Elisa Esperanza está embarazada.

Lo que pasa que es muy difícil trabajar con esas figuras y no entrar en la agenda del día ¿no?, pero como que es un tipo de mujer que se movía mucho, por el deseo propio. Es un personaje que surge de un tipo de mujer que estaba observado siempre con el velo de la posibilidad de la crítica y de la locura y de repente para mí era lindo como una mujer que estaba embarazada y que de repente abandonaba incluso a su hija y que se larga a caminar. Es un poco lo que hace Laura y como decir por qué juzgar esa imagen y cómo darle espacio ficcional a esa imagen para que en lugar de que sea una imagen de la locura o del peligro sea como una imagen emancipadora si se quiere.

I.P.: Sí, total. Bueno, eso es un tema, o sea el tema géneros, feminismos, que igual están presentes en las dos. En la primera, en *Ostende*, a partir de la violencia, hay un hecho de violencia de género, fuertísimo, que no termina ahí.

L.C.: Hay un texto de Bernini que es muy bueno, que decía algo del tipo ¿Cómo los hombres y cómo las mujeres resuelven los problemas? Y para mí era importante que la película no juzgara, más bien que comprendiera un poco, ¿no? Vos podés verlo al personaje de Rafael y puede ser un personaje irritante, que se yo, pero no deja de ser un tipo equivocado, que está con un corazón roto y que a través de la lógica, que cree que los problemas se resuelven a través de la lógica o de la literalidad, como de encontrar un libro y ver algo subrayado y decir el tema, "lo que a ella le pasa es esto" y como una obsesión por entender la cabeza de una mujer, como poder entender el mecanismo como si eso fuera posible. Y eso para mí es una forma de resolución muy masculina. Y en un punto cuando las mujeres, como agarran la manija de la película, ellas resuelven sin hacer tantas preguntas, entregándose mucho más a los misterios. Y es otra forma de la lógica. Y de hecho hay una cosa que para mí era importante que pasara. Hay un texto de Daney que se llama *La Rampa* ¿se acuerdan? que

representa como los distintos períodos de la historia del cine y habla como de la película de Fritz Lang, del detrás de la puerta ¿se acuerdan?

Y para mí era como muy linda la idea de que durante mucho tiempo el personaje de Laura está conviviendo con algo detrás de una puerta, pero en ningún momento quiere burlar ese código de "acá no se entra", como a ella le da intriga, le genera misterio, pero un misterio no clásico, de decir no importa tanto qué es lo que hay detrás de la puerta porque en la medida en que yo me enteré qué hay y que le ponga imagen a eso que está detrás de la puerta, quizás lo mato, mato la idea de la posibilidad de la imaginación, de la fantasía o del propio misterio. Entonces para mí era como lindo trabajar eso, que es algo que el cine tiene hiper colmado a veces de ideas psicoanalíticas, trata como de darle nombre o de darle imagen a cosas, y en ese camino, como hace el psicoanálisis con el sueño, viste que te nombra, te nombra o te interpreta un sueño. Y automáticamente ese sueño que quizás era una posibilidad de creación bella, se vuelve algo re concreto de la tierra. Y para mí había un trabajo ahí, en toda esa mutación final que hace la película como de deshacerse de esa posibilidad, casi como una postura frente al misterio, como una forma de pensar el misterio. Y para mí que no me gusta hablar de esto, pero hay algo ahí que siento más identificado con lo femenino que con los procedimientos masculinos.

I.P.: Sí, claro. Obviamente no es una dimensión lateral, pero cruza, no tiene que salir de la ficción, como polisemia. Digamos que vas como cruzando territorios, por ejemplo, otro punto que también me interesó, quizás muy trillado, pero es el tema de misterio y provincia, ¿no? misterio, provincia y biblioteca incluso, y obviamente me remite a mí a Borges porque aparece un poco la fantasía del monstruo, la monstruosidad o el fantasma de eso, de esta criatura, humano, no humano, que me lleva como un plano mucho más fantasioso, a la fantasía.

L.C.: Para mí la provincia de Buenos Aires es un espacio donde sobre todo hay muchas ciudades pequeñas y donde todo parece estar a la vista, donde más se necesita encontrar secretos o donde más se pueden encontrar los secretos. Porque todo el mundo se conoce, todo el mundo sabe todo de todos, entonces las cosas están en lugares muy preciados, ¿no? como muy escondidos y también como la idea de esto que decís vos de los fantasmas, que para mí eran figuras que yo quería trabajar, como que esas invenciones que hacen, que son menos citadinas si se quiere, porque justamente como está todo tan a la vista y hay una rutina a veces tan abrumadora en términos de repetición que permite que aparezcan las figuras de los fantasmas, las figuras de las pequeñas leyendas. Entonces para mí es como el espacio ideal que te da muchas posibilidades de invención, de relato, digamos.

C.U: No pude evitar pensar en Raúl Ruiz, en sus conceptos: del cine chamánico, por una parte, lo excéntrico, de esta cámara excéntrica, pero también es como el relato excéntrico en el sentido de que no hay un centro en absoluto. Todo está en el centro de Trenque, en ella quizás. Y después otro texto, bueno, el del aburrimiento, la defensa que hace Ruiz del aburrimiento en el cine.

L.C.: Para mí hay algo que tiene que ver con el tiempo y la productividad del tiempo, hay algo del boom improductivo que ayuda mucho este tipo de relatos. Me acuerdo cuando mi papá vio *Ostende*, mi papá es ingeniero y me dijo es una película sobre el aburrimiento, y yo dije ¡ay! te interpreta todo ingeniería, y después dije no está mal lo que dijo, porque es como si ese personaje no tuviera ese tiempo, ese devenir, esa posibilidad de estar en otro ritmo y en otro tiempo, que es lo que te pasa cuando vas a una localidad así.

Quizás no tiene la posibilidad de producir cosas que son improductivas en términos capitalistas, digo, todo lo que producen estos personajes salvo la búsqueda de Laura, pero incluso esa búsqueda está colmada de caprichos y de cosas, y de desvíos y de cosas no necesarias, de cosas que no producen nada, ¿no? Tiene que ver con que la utilidad del tiempo está en otro lugar, está corrida y para mí ese hallazgo es clave para poder hacer estas películas, y es ahí donde aparece también la imaginación, la posibilidad, imaginar. Para mí hay algo lindo del personaje de, por ejemplo, Elisa Esperanza, que igual es una frase que todavía me duele haberla sacado en montaje, pero que decía algo como: "yo tengo mucho conocimiento, como científica, pero sobre todo tengo mucha imaginación". Y para mí sería interesante pensar en ese cruce entre el conocimiento y la entrega a otra cosa, no a la imaginación, a la fantasía, a la fe, a la creencia, a cosas que son completamente opuestas si se quiere a la ciencia, pero digamos que ahí es donde aparece esta criatura, donde aparecen las aventuras.

Como citar: Urrutia, C., Pinto Veas, I. (2023). Laura Citarella, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/laura-citarella/1190