

Hacer cine como una *forma* de estar en el mundo, *creando* un mundo, para *compartir* una emoción.

Entrevista a Maura Delpero



María Aimaretti
CONICET-UBA
m.aimaretti@gmail.com

Micaela Martos
Universidad de Buenos Aires
michaelabmartos@gmail.com

Formada en Letras en la Universidad de Bolonia (Italia) y en la Sorbona (Francia), y durante años profesora de lengua y literatura en liceos y escuelas profesionales (técnicas) italianas, Maura Delpero comenzó a trabajar en el medio cinematográfico hacia 2005, cuando fue asistente en la película *Le ferie di Licu* (Vittorio Moroni). Un año más tarde produjo, guionó, dirigió y montó el medimetraje documental *Moglie e buoi dei paesi tuoi*. Su siguiente trabajo, el cortometraje *Four tracks from Ossigeno* —sobre el espectáculo *Ossigeno* de la compañía Teatrino Clandestino, de Bolonia—, fue finalista del Premio Riccione TTV (2008). En 2008 estrenó su primer largometraje, *Signori professori-Señores profesores*, del cual fue, además, su productora. Ese documental, de fuerte impronta observacional,

buscaba dar cuenta de las contradictorias imágenes y sentidos sociales que atraviesan la praxis docente, y fue premiado en el Festival de Cine de Turín. Tras el mediometraje *Nadea y Sveta* (2013), y ya radicada en Argentina, en 2019 dio a conocer su primer largometraje de ficción, *Hogar*, sobre su propio guion.

El film se estrenó con el título internacional *Maternal* en el mes de agosto durante el Festival Internacional de Cine de Locarno, donde fue ganadora del Europa Cinemas Label a la mejor película europea, obtuvo la Mención Especial en el Premio Leopardo de Oro, el Premio del Jurado Ecuménico y el segundo Premio del Jurado Joven. Meses más tarde, el 12 de diciembre, debutó en Buenos Aires, Argentina, en las salas de los Espacios INCAA, Village Recoleta, Cinemark Palermo y Showcase Belgrano, entre otras. Durante 2019 participó, entre otros, en el Festival Internacional de Cine de Chicago, el Festival de Cine de Hamburgo, el Busan International Film Festival, la Festa del Cinema di Roma Alice Nella Città, AFI Los Angeles Film Festival, el Moscow International Film Festival, el Guadalajara International Film Festival, el BFI London Film Festival, el Festival Internacional de Cine de El Cairo y el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde ganó la Mención Especial en la Competencia Argentina y el premio FIPRESCI a la mejor película argentina. Pese a la pandemia, durante el 2020, la película siguió recorriendo citas nacionales e internacionales, y en su poco más de año de vida, ya cosechó veintidós premios y distinciones en los más de sesenta Festivales en los que participó.

La inspiración de *Hogar* fue múltiple: el recuerdo de una intensa experiencia de amistad adolescente —la atracción de polos opuestos, el problema de la afirmación de la propia personalidad, la emancipación juvenil— se combinó con el cuestionamiento personal respecto de la maternidad —lo que creía singular era compartido— y también con su experiencia docente, marco en el cual una alumna suya se embarazó y Delpero fue testigo del proceso de gestación. Estos elementos, más entrevistas y una extensa investigación documental y plástica, se conjugaron y potenciaron entre sí en pos de la *invención* de un mundo (coral) de maternidades y espacialidades múltiples. Más que una historia, *Hogar* es una atmósfera sinestésica; más que un tema, configura un anudamiento de conflictos: la película problematiza el mandato social de la “maternidad feliz”, centrando su mirada en experiencias poco idílicas o convencionales, al abordar un fenómeno complejo y conmovedor —la maternidad durante la adolescencia y la primera juventud—, cuyo valor simbólico se amplifica al situarse en un lugar de excepción, un hogar para madres solteras, conducido por una comunidad de religiosas. El film, entonces, examina la con-vivencia/confrontación de vocaciones, cuerpos y performatividades diversas y antagónicas, produciendo cortocircuitos semánticos, visuales y acústicos: un sitio inmóvil, aislado del mundo exterior, donde se enlazan la protección y el encierro, el cuidado y el disciplinamiento.

En agosto de 2020 mantuvimos una extensa conversación con Maura Delpero, donde repasamos su trayectoria y el entorno social y cultural que dio marco a su formación; para luego reflexionar sobre

su práctica como directora y creadora audiovisual. Delpero compartió su perspectiva respecto de las paradojas de la producción fílmica hoy, y las preguntas que se anudan —sin resolución— en *Hogar*: film que narra los encuentros y desencuentros que tres mujeres, dos adolescentes y una joven monja —protagonizadas por las debutantes argentinas Denise Carrizo y Agustina Malale; y la intérprete italiana Lidiya Liberman—, tienen con la maternidad y la crianza de lxs hijxs.

Micaela Martos (MM): Para empezar, nos gustaría preguntarte por el momento en que aparece tu interés por el mundo de las imágenes en movimiento; y, vinculado a eso, cómo es tu relación con el cine argentino.

Maura Delpero (MD): Yo tengo un recorrido un poco raro, para nada convencional en relación a las imágenes y el lenguaje. Creo que es así porque el mundo del cine es, todavía, un mundo elitista, con poca gente. Por ejemplo, Argentina tiene escuelas públicas como la ENERC, pero a veces no tiene solamente que ver con la accesibilidad formal: a veces hay posibilidades que están abiertas para todo el mundo, pero hay algo mucho más profundo, más inconsciente, que hace que no estén para todo el mundo. Lo que quiero decir es que, si vos venís de la periferia, de una familia obrera, vos sabés que está la ENERC, pero no te vas a inscribir porque sentís muy profundamente que “no es para vos”. También está tu familia que te pregunta: “¿Pero eso es un trabajo?”, “¿No era un hobby?”, o “Mirá que para hacer cine hay que ser *hije de...*”. Aunque mi familia siempre fue muy amorosa y me sostuvo, creo que yo llegué tarde al mundo del cine por muchas de estas cuestiones, e incluso por ser mujer. Todavía es difícil para una mujer pensar acceder a un lugar de poder como el cine —sobre todo el de ficción—, por eso muchas mujeres empiezan por el documental, porque las herramientas digitales son más accesibles y empezaron a mostrarse al mundo a través de un medio en el que no se juegan tantas dinámicas de poder y tanta plata.

A mí ni se me ocurrió acercarme al cine por muchos años, porque yo nací en una ciudad chiquita donde nadie pensaba en hacer eso: era lo último que se podía esperar a nivel “destino” para mí, o “lo que el mundo espera de vos”. Por suerte crecí en una nación donde la educación es pública, y sí tuve movilidad social: si bien mi familia no había estudiado, yo pude acceder al máximo grado de estudios y me gustó mucho la literatura, y entonces decidí seguir estudiando en la universidad, porque también esto abría la posibilidad de ser profesora, que para la clase media y media baja es algo “reconocido”. De paso, a mí me encanta enseñar y durante 15 años di clases, y si hubiese podido seguir haciendo las dos cosas, hubiera continuado. Yo tuve la suerte de estudiar literatura en una ciudad como Bolonia donde hay una cinemateca importantísima, y la sala de cine es muy activa, con un programa muy grande y muy barato para los estudiantes. Y esa fue mi escuela de cine: básicamente, yo aprendí mirando películas maravillosas y después fue medio instintivo.

Nunca me permití pensar en la posibilidad de hacer cine, pero cerca de ese mundo yo era muy curiosa e iba a festivales y empecé a conocer a actores y directores. Y en un momento pegué muy buena onda con un director y comencé a ser su asistente: y ahí tuve claridad absoluta de que era eso lo que quería hacer. Quien era mi compañero entonces me alentó a hacer mi primer documental y me lancé desde la ignorancia completa. A lo largo de los años creo haber entendido que, en un punto, *hice cine toda la vida*. Y de eso me di cuenta en un taller de dramaturgia en Buenos Aires, cuando nos pidieron hacer un ejercicio de contacto con el inconsciente para visualizar imágenes y luego llevarlas al papel: y fue como epifánico, porque yo me di cuenta que no me costaba ningún esfuerzo porque lo había hecho siempre. Yo siempre estoy en un mundo paralelo que vivo con mucho realismo: escucho los diálogos, armo los personajes, que tienen color de piel, tienen rasgos propios, hacen cosas... Calculo que esto tiene que ver con que fui hija única de dos padres que trabajaban mucho, y pasé mucho tiempo sola, y vivía de historias de película todo el tiempo.

Yo descubrí el cine argentino en la cinemateca de Bolonia: hicieron un foco del Nuevo Cine Argentino y me llamó mucho la atención, me dio mucha curiosidad y empecé por ahí a ver cine argentino que, por cierto, me gusta mucho. Creo que ese cine tuvo y tiene muchas derivas, estoy muy contenta que existan los Espacios INCAA y pienso que es la forma —el sostén estatal— para que la producción no sea “de pochoclo”, porque es tan enorme la competencia y tan desigual. Creo que el Cine Argentino es un cine muy elegante y la diferencia grande con otros países latinoamericanos es que acá hay una industria nacional que sigue haciendo películas con muchos directores: en otros países hay casos aislados, podés encontrar un muy buen director/ una muy buena directora, pero la argentina es una muy buena cinematografía, una cinematografía de alto nivel, y por ende se creó un gusto en el público.

MM: ¿Cómo fueron tus primeros proyectos audiovisuales? ¿Qué continuidades y rupturas ves entre ellos y *Hogar*? Más allá del cambio obvio en las condiciones de producción, señalaste que tus materiales documentales tenían cuotas de ficción, y que *Hogar* fue dar un paso más de afirmación en esa dirección —una ficción con elementos documentales—, además de que significaba entrar en contacto con actores, que era algo que te interesaba hacer.

MD: Si bien la forma era diferente, después hay contenidos que uno reconoce —a posteriori— que van y vienen, un proceso muy del inconsciente. En un punto, fue un camino muy orgánico, porque mis documentales se fueron ficcionalizando cada vez más: por eso yo siento que es un camino que tiene coherencia. Y a nivel temático, esta película se llama *Hogar* y la película anterior —*Nadea y Sveta*— terminaba con una frase que decía una de las protagonistas, “El hogar es el hogar”, y el afiche era el interior de una casa; y en el primer largo documental había tres profesores de los cuales uno era un migrante interno, y vivía la nostalgia de la casa; y la primera película —*Moglie e buoi dei paesi*

tuoi– era sobre parejas mixtas culturalmente, donde siempre había una necesidad de identidad, “de casa”. Y en un momento entendí que estaba obsesionada con “el hogar”, lo cual es bastante gracioso, porque si hay alguien que viajó, hizo mudanzas, cambió de países, soy yo. Una crítica en un momento me dijo que en mis películas las historias eran sobre la soledad. Y sí, creo que hay algo ahí que me fascina: tengo una emoción, una empatía, hacia la gente que lucha dentro de una forma de soledad. Lo cierto es que también todos mis proyectos son muy personales: nada nunca me fue pedido desde afuera, y cuando llegaron nunca me convencieron. Quizás va a pasar, no lo excluyo, pero si pasa es porque me tocó una cuerda interna, lo suficientemente fuerte como para que desarrolle un imaginario en mí. Si no es muy frío, y prefiero hacer otro trabajo que me estimule.

María Aimaretti (MA): El proceso de preproducción de *Hogar* fue largo: cerca de 5 años desde que apareció la idea hasta el rodaje. Podemos pensar en un extenso *viaje*, hacia adentro y hacia afuera, respecto de una pregunta transversal a muchas mujeres: la maternidad, la gestación y el cuidado de la vida, con todas las dudas e incertidumbres, hastíos y entusiasmos inherentes. Sabemos que esa pregunta pasó primero por tu subjetividad, y que encontró eco en muchas otras, cuando realizaste entrevistas. Nos preguntábamos sobre cómo sostener un proceso tan largo de indagación, tanto a nivel afectivo e intelectual, como también material. Recordemos que fuiste seleccionada por la Berlinale Script Station para la escritura del guion; y en su fase de desarrollo, la película obtuvo la Mención al Mejor Proyecto y el Premio ARTE en el Festival de San Sebastián (2016); y el apoyo de Ibermedia a la coproducción en la convocatoria 2017.

MD: La cuestión productiva es central: hacer cine tiene que ver con una forma de estar en el mundo, una *forma-mentis*, que corresponde a cómo querés vivir como ser humano y como director. Y también tiene que ver con decisiones difíciles a tomar, porque sabes que de esas decisiones depende la calidad de vida de tus próximos años. Yo soy una persona muy volitiva y tengo necesidad de controlar: prefiero trabajar más, a bancarme el estrés de que otros decidan. Tengo una relación tan estrecha con mi película —es realmente la *gestación* de un hijo mío—, que si este es “un hijo mío” quiero estar en la mesa de decisión cuando lo mandemos a cierto jardín. Eso implica trabajar más, estresarme más y estar en cada decisión: porque también el tipo de películas que hago, que no son directamente comerciales y no tienen asegurada la taquilla, implican una *forma de lucha de protección* para la película tan grande que, efectivamente, alguien que no sea su mismo autor, es difícil que entre en esa lucha, porque no le va a dar la dedicación que yo le voy a dar a “mi hijo”. Yo siento que la película tiene tus genes: hay una necesidad de compartir algo con el resto del mundo, y traer un hijo es participar del mundo, estar adentro de la sociedad con algo muy concreto y vivo. *Hogar* fue difícil. Yo tengo una tendencia innata a salir de mi zona de confort: después de mi último

documental, al que le fue bastante bien en Italia, yo habría podido pedirle a cualquier productor italiano que produzca mi proyecto sintiéndome cómoda, porque “ya sé más o menos cómo se hace”. Y ahí pasé a la ficción, y volví a ser una neófita para el mundo del cine: se cancela y se borra lo que hiciste antes porque hay una jerarquía entre la ficción y el documental donde se toma a éste como “serie B”. *Hogar* llevó mucho tiempo. Primero porque había que darle tiempo a la gestación, el tiempo que *necesita* la película. Por otro lado, está que, al ser percibida como una neófita, eso hace que en la jerarquía en la que entrás con la producción, con la distribución, no estás en primera línea. Entonces entrás en una lucha para hacer valer tu película. Por ejemplo, una productora tiene tres películas y entonces piensa a qué festival o a qué fondo mandar, y en eso tu película se queda atrás. Son todas cosas que te hacen sufrir bastante, dentro de las cuales vos tenés que mantener alta la emoción, alto el ánimo, porque en el cine tienen que coincidir actitudes mentales y humanas casi opuestas: es como si tuvieses que ser un poeta y un *manager*. Te piden ser eso todo el tiempo y simultáneamente: mientras vos defendés un plano que tiene que ver con la evocación de un mundo y el alma poética de la película, lo estás presupuestando y estás luchando para que esto gane. Es un malabar, y tenés que tener un centro muy grande, muy firme, para que esto no te lleve a la esquizofrenia.

Siento que a los varones les cuesta menos negociar esas dos partes, les duele menos y se sienten más cómodos. Es gracioso, no sólo a mí sino a muchas otras colegas nos pasa el mismo problema: tenemos incomodidad de pedir plata por el trabajo que hacemos. Siempre aparece la culpa, o el no merecimiento: algo que, claramente, es heredado, porque durante muchos años no hubo sueldo para las mujeres. En un punto vos sentís que pedir plata es estar desubicada: “¿Encima que tenés la posibilidad de expresarte querés que te paguen?”. Con esfuerzo, yo aprendí a hacer eso y después de años de tener el triple de trabajo, y no conocer domingos, pude lograr trabajar y vivir solo del cine. Eso fue el resultado de años y años de inversión y de elecciones de vida: de vivir sin nada, de no haber hecho inversiones económicas. Eso me permitió, dentro de mi camino burgués, guardar para hacer más películas. Pero eso es algo que no podés estirar demasiado. Si no reaccionas, si no luchas para que el cine sea tu único trabajo, hay algo de la calidad que empieza a bajar: tu cabeza no puede estar dividida en cuatro partes. Y también es una cuestión ética, porque yo estaba en clase y estaba pensando en otra cosa, y no en mis estudiantes, que tienen el derecho a tener una profesora que piensa en ellos; o me preguntaba por qué estoy en una reunión de docentes cuando tendría que estar preparando mi película, yendo a festivales y conociendo gente. Creo que es una búsqueda sin fin, y siempre en *aggiornamento*: en cada etapa de la vida y en cada película, uno tiene que reformular su compromiso de vida y profesional. Para mí el objetivo siempre fue proteger mi película... y que la próxima me de menos gastritis.

MA: ¿Cómo se dio el camino de la coproducción? *Hogar* tiene, desde su propio régimen de

gestación material, una condición internacional, al integrar fondos italianos y argentinos, públicos y privados —RAI Cinema, Campo Cine en coproducción con Disparte y Vivo Film; participación del Ministerio de Patrimonio y Actividades Culturales de Italia (MiBAC) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina, IDM Südtirol–Alto Adige Film Fund & Commission y la región de Lazio.

MD: Yo creo que el recorrido que tenía que tener *Hogar* fue perfecto. Yo empecé sola: no tenía productor, era verano en Italia y yo ya había intentado en la Berlinale con otros proyectos y no me había ido bien, porque no es sólo la calidad: de 2000 proyectos eligen 10, está también la suerte. El problema es que te piden un montón de material en inglés, lo que significaba escribir páginas y páginas de tratamiento, motivación, planificación, etc., lo que es un laburo enorme. Eso fue en agosto en Italia, en el verano argentino, en diciembre, me llega el mail de Berlinale que fui seleccionada: ¡era una felicidad! Porque esto te cambia el currículum: vos recibís una cantidad de “no”, que muchas veces es difícil, pero si vos sentís que tu proyecto vale hay que darle, y darle, y darle... Eso me ayudó mucho, porque después yo propuse el proyecto a la productora argentina y valió mucho mi independencia. Ellos me decían: “Nosotros sólo producimos gente que conocemos, tomamos pocos proyectos”. Y entonces fui un poco productora, aunque después no se me reconoció formalmente. Lo que hice fue decir: “Hay un fondo entre Italia y Argentina: y esta película es perfecta. Yo voy a preparar todo el material en italiano, en inglés y en castellano, y vos sólo ponés una firma y lo llevás al INCAA. Sólo necesito una hora de tu tiempo. Firmamos una carta interna: si lo ganamos vos tenés prioridad para producirlo, si no lo ganamos, no pasa nada. Y si lo ganamos pero vos no querés producirme, pasás la plata a quien lo quiera hacer”. El productor dijo “¡Bárbaro!”. Y ahí fue fantástico, porque en diciembre también lo ganamos y lo anunciaron en Ventana Sur. Es esta actitud la que a mí me salvó “de la nada misma”. Después buscamos coproducción en Italia —hay mucha sospecha y nadie confía—: y yo dije “Voy a ser la figura puente”. Ahí yo invertí seis meses de mi vida en buscar los co-productores correctos para esta película —seis meses sin plata. Pero después, efectivamente, los productores italianos que elegimos estuvieron de acuerdo con esta línea de ir por fondos de desarrollo, construyendo la película ladrillito por ladrillito. También es cierto que después que ganás un primer fondo, eso aumenta el *pedigrí* de la película, por lo que se hace cada vez más fácil. Por eso los primeros apoyos que te llegan son los más valiosos, sobre todo en una ópera prima.

MA: Sabemos que, paralelamente a todo este proceso de búsqueda de recursos, durante cuatro años visitaste hogares de madres y niños, y ofreciste un taller: ¿podrías contarnos un poco más respecto de esa experiencia, que también es humus para *Hogar*, y que tiene mucho que ver con tu doble perfil de base, docente y documentalista?

MD: Estos son lugares donde hay mucho miedo a lo que viene de afuera. Mi verdadero enemigo inicial fue la morbosidad de la televisión argentina que me había precedido. Lo importante para mí fue, de entrada, hacerles entender quién era yo como persona, cuál era el objetivo, cuál era mi delicadeza y eso fue clave para que me abrieran las puertas. Para lograrlo yo me auto impuse no entrar con la cámara, y también me parecía mucho más interesante y éticamente más justo brindar algo. A mí me encanta enseñar, porque es una relación hermosa la de la didáctica, y también me da satisfacción seguir pensando en lo que estudié.

Cuando tenía que dar clases en Italia, tenía posibilidad de elegir en qué escuela dar, y generaba siempre mucha sorpresa en mis colegas porque yo terminaba siempre optando por las escuelas más difíciles, por ejemplo la escuela profesional que es donde van los migrantes, los hijos de gente que trabaja muy humildemente. Es el tipo de escuela donde una materia como la mía que es literatura, es la última cosa. Y a mí me interesaba porque sentía que era mucho más útil —de cara a la movilidad social, y el acceso a la universidad— y porque la escuela puede ser un lugar de cambio de miradas —sobre el racismo, por ejemplo. La escuela es el único lugar en que se puede crear un poco de paridad. Era muy difícil, claro, pero creo que esa experiencia también me formó: puedo tener en la escuela a cualquier persona.

Entonces, encontrarme en estas clases con madres adolescentes —chicas que no habían ni terminado la primaria—, en un punto sí era difícil, pero por otro lado yo me sentía bastante *en casa*, era algo para lo cual yo estaba entrenada. Fueron laboratorios hermosos que hice en tres hogares diferentes, y calibré según el tipo de chicas que estaban: donde había un poco más de formación, más alfabetización, me lanzaba a explorar el lenguaje cinematográfico. Llegamos a escribir guiones, filmamos un cortometraje, o sea hicimos cine. Ahí donde la situación era mucho más complicada, que el riesgo era asustarlas y hacer que no vinieran más, yo hice un cine debate: elegía películas que podían tocarlas en su intimidad —que tenían que ver con algo de lo femenino, de la maternidad—, las monjas les tenían los hijos durante la película y entonces ellas tenían “su momento”. Y después las invitaba a analizar la película, intentando que fuese un espacio de reflexión sobre lo que les estaba pasando a ellas en la vida, también utilizando el poder catártico de las películas. La idea era que ellas tengan un espacio que no sea el de la maternidad, en que puedan ser más adolescentes y que se conozcan también a través del cine. Y para mí era la excusa perfecta para observarlas, escucharlas, olerlas: o sea realmente estar *ahí adentro*. De hecho, en un momento, que yo estuviese ahí o no, no cambiaba nada, hablaban de las mismas cosas: yo tenía acceso absoluto. Jugó a mi favor que conmigo podían tener una complicidad y una escucha de una mujer más joven que las monjas, y más cerca de su mundo.

Y eso para mí era fundamental porque la película tiene realmente dos almas: una mía, de mi vida, de mi familia; y otra, el mundo de las madres adolescentes en un hogar argentino. Antes de hablar

de algo, yo hago un trabajo de búsqueda riguroso. A veces en el mundo del cine hay cierta superficialidad, veo películas que siento que cuentan cosas que no conocen realmente, y por eso salen un montón de lugares comunes. Yo no me lo permito, y por eso también me toma más tiempo: yo quiero saber el último color de pelo de esta chica, por qué, con qué marca se tiñó el pelo, por qué eligió esa marca y cuál es la charla alrededor de ese teñido de pelo. Para mí es la base documental que me asegura que *vivo ese mundo*, que lo tengo adentro: un trabajo minucioso, de orfebre. Y me parece artística y éticamente fundamental.

MM: En alguna entrevista comentaste que el encuentro con el embarazo adolescente había sido un *flechazo*, que te fascinaba su intensidad y que le veías un gran potencial cinematográfico: que era una emoción para los ojos. En ese sentido queríamos preguntarte por el tratamiento estético de este grupo social y etario tan complejo —que suele ser estigmatizado por su pobreza, vuelto nicho de consumo, o representado desde el lugar común.

MD: Creo que ahí lo importante es el autor: cuál es la mirada que pone sobre las cosas, que hace la diferencia entre, justamente, una mirada morbosa, arriba de una panza de una nena; y una mirada que *solo es una mirada*, que solo registra esa paradoja increíble y conmovedora. La idea es cómo parto de una emoción para compartirla, y cómo trabajar, después, luchando contra la fascinación de la imagen. Tanto más poderosa es la imagen, tengo que hacer un trabajo contrario, inversamente proporcional, porque si no es pleonástico, es redundante. En *Hogar* hay una voluntad clarísima de no subrayar. En eso el documental fue un entrenamiento muy importante, porque si no se desarrolla la mirada paternalista: con las madres adolescentes fue decir “Acá estamos al borde del melodrama y de lo pietístico cada segundo”. O sea, si yo aprieto un segundo más el acelerador, voy a llamar la atención en el instante, me va a llegar un montón de plata de gente que quiere ver la porno-miseria del mundo; pero para mí eso es una vulgaridad, y humanamente ahí yo me sentiría un predador. Es ahí, entonces, que vos tenés que tener un rigor muy grande como directora: es una cuestión de *frame*, o sea cinco *frames* más y estás abusando. Ahora, encontrar eso adentro de una narración que quiere crear una emoción es difícilísimo, porque justamente hay fuerzas contrarias que luchan una contra la otra: tengo que encontrar la *forma* de no abusar sin enfriar la película, encontrar un equilibrio *delicadísimo* en cada fase.

MM: Justamente Maura, hablando de delicadezas y *formas justas que hacen —inventan— un mundo*, queríamos preguntarte cómo pensaste el equipo técnico, porque habitualmente te han preguntado mucho por el cast de actrices, pero nada sobre el grupo profesional que armaste, que es igualmente importante para sacar adelante una película. Nos gustaría que

te refieras al trabajo con la fotógrafa, Soledad Rodríguez, y la diseñadora del Arte, Yamila Fontán, que, además, son mujeres: parecería haber una comunión de miradas y sensibilidades, delicadas y austeras, exquisitas y rigurosas al mismo tiempo.

MD: La película se atrasó varias veces, y eso fue un desastre para mí porque yo elijo hasta el último técnico: o sea, me conozco el currículum de todos (risas), porque quiero que haya gente que me guste en el set. Lamentablemente, cuando se te atrasa la película la gente sigue trabajando y tiene que aceptar otros proyectos, por lo que fui perdiendo un montón de gente y teniendo que adaptarme a otros que no había elegido. Las que por suerte pudieron estar conmigo desde el principio hasta el final fueron, justamente, fotografía y arte, que elegí desde el comienzo.

El problema que tuvimos es que teníamos un presupuesto muy muy bajo: la película tiene una estética muy sobria, una economía de mirada absoluta, pero aún así no alcanzaba. Fue una negociación tremenda, quisieron sacarme escenas que para mí eran fundamentales: “Si me das eso yo te doy un extra más, te doy cinco horas más”. Es un proceso tremendo. Yo ahí pude negociar un poco, y realmente *nos inventamos el mundo*. Por suerte, la locación que elegimos tenía muchas cosas de por sí, tenía un sótano de imágenes sacras, tenía estatuas, y eso nos ayudó bastante. Después lo que hice fue juntarlas a fotografía, arte y vestuario: por ejemplo, los colores de los hábitos de las monjas retoman los colores del exterior del hogar. Por otro lado, hay algo hermoso en lo “pobre”: por ejemplo, una vela puede crear un mundo de evocación espiritual. Y también es inventarse cosas para guardar la estética dentro de una situación muy complicada.

Yo llegué al Departamento de Arte y de Fotografía con un disco duro externo repleto de referencias, que no son solamente referencias cinematográficas: yo trabajo mucho con fotógrafos, con pintores, con imágenes mías. Básicamente, para cada encuadre yo tenía referencias, entonces eso nos permitió hacer un pequeño *storyboard* nosotras. Pero yo ya sabía lo que quería, y era más bien encontrar la forma de hacer esto en los veinte minutos que nos daban —que era horrible. Obviamente había cosas que yo habría querido filmar pero que no se pudieron hacer porque era mucho más tiempo de puesta. Y ahí la sobriedad que ya estaba, tuvo que ser aún más sobria. Por suerte yo había pensado en una película con mucha luz natural, pero también la hice un poco sufrir a la directora de fotografía. Le dije: “Esa cámara no se va a mover nunca: ni una vez” (ríe). Ella me dijo: “Maura dale, ¿una vez puedo mover la cámara?” “No” (ríe). No hay un movimiento de cámara en toda la película, porque eso para mí era fundamental —más allá de que no me gusta mucho la cámara en mano. La idea era: estamos haciendo una película sobre un mundo inmóvil, donde más allá de que hay niños corriendo, bebés llorando o madres adolescentes bailando, su vida en este momento es inmóvil. Es un mundo parado en el medio de la ciudad, con candados: un mundo, digamos, crepuscular. Esta inmovilidad que está en la vida de un hogar tiene que estar representada a través de decisiones audiovisuales.



MA: Es el punto de vista: un movimiento de cámara o una cámara en mano también hubiera implicado, de alguna manera, ponerse *en lugar de...*, que podría haber redundado en violencia respecto de aquello que es mostrado.

MD: Sí, me re interesa lo que decís porque cuando te digo que en general prefiero la cámara fija, es porque la siento, en un punto, más respetuosa. Y ojo, porque con eso no me cuento a mí misma que la presencia de una cámara no sea una invasión: eso siempre lo es. El documental, por ejemplo, es una verdad filtrada; la verdad cambia cuando hay una cámara. Pero aún así, yo pienso que es un nivel de invasividad mucho más bajo. Como espectadora, cuando hay una cámara en mano muy arriba del personaje, siempre tengo la sensación que entre la película y yo, hay un director en el medio, que me está tomando de los brazos: del estilo “Mira acá y acá, emocionate acá, fijate acá”. Ahora, todo esto es difícil cuando trabajás con niñes: es impredecible. A mí me odiaban, obviamente, porque les estaba pidiendo un esfuerzo enorme, y yo también me odiaba a mí misma porque me daba menos posibilidades y me achicaba el tiempo, había que repetir. Y, obviamente, la cámara fija es una decisión que puede sacarte muchas cosas; pero yo creo que, dentro del diseño global, después, al contrario, hay una zona más de libertad: no es que estamos jugando a una objetividad que no existe, sino que estamos jugando a un pudor.

MA: Eso también se trasluce en el sistema de personajes: vos no revictimizás a las mujeres, ni tenés una mirada esquemática: por el contrario, abris un conjunto de interrogantes muy sensibles entre las que vos llamas *maternidades precoces* (las adolescentes) y las *maternidades ausentes* (las monjas), y dentro de ellas disponés una galería de

posicionamientos. Tu película, entonces, más que “una historia” con principio-desarrollo-fin, trabaja con una atmósfera, con un mundo sensaciones y preguntas que se abren al público: una historia pequeña que, sin embargo, abre algo mucho más grande en términos sinestésicos, porque además trabaja con pocos desempeños verbales.

MD: Siempre pienso la película desde el punto de vista de la atmósfera: para mí el *plot* es una excusa para crear un mundo. Una vez Mauricio Kartun usó una metáfora muy interesante en este sentido: decía que había que usar el *plot* como un luchador de sumo que tiene al espectador ahí abajo, en el piso, para después hacer lo que se te canta. Una vez que le das el cuento que lo tiene enganchado, después mostrás lo que querés. Yo me siento muy identificada con eso: para mí es encontrar los enganches narrativos para después hacerte entrar en un mundo. *Hogar* es una invitación al espectador a estar un tiempo dentro de un lugar que normalmente está a puertas cerradas: hay un cuento que te lleva adelante, pero todo es una excusa para poder mirar qué tienen en las paredes, por qué ponen eso en las paredes, qué significa caminar abajo de un Cristo que te mira desde arriba en los pasillos cuándo tenés quince años...

Y efectivamente, así como las chicas no todas son iguales, lo mismo las monjas: son mujeres con pasados diferentes, con vocaciones diferentes. La que me asustaba más, porque justamente era la más arriesgada, porque podía ser un poco la “monja mala”, era Sor Bruna. Yo vi quince actrices y la que elegí me convenció porque era la única que lograba hacer algo que estaba en una primera versión del guion —donde llegábamos a conocerla mucho más profundamente—: ella es mala por ser insegura. Si Sor Bruna sale del hogar, se la comen cruda. O sea, no es una persona que pueda estar en el mundo, hasta yo creo que ella le tiene miedo a las chicas; entonces en un punto se convierte en una marioneta. Ella es *la segunda*. Trabajamos con la actriz sobre esto: las pocas veces que habla, en su mirada hay algo que tiembla; es una cosa chiquita pero creo que se percibe. Es esto de “Mirá que yo soy mala eh”, y mientras lo dice un poco se le mueve el dedito y se cae la máscara.

MM: Respecto de la creación de un mundo y una atmósfera en donde nos sumergimos, en ese mundo inmóvil del que hablabas, veo que hay una potencia visual y dramática muy rica en la proliferación de microespacios que vos creaste dentro de ese mundo. Cada espacialidad cumple funcionalidades distintas a lo largo de la película —hospital, cárcel, escuela, fábrica, discoteca y también hogar propiamente dicho—, y, particularmente, a mí me había gustado mucho todo el trabajo sobre los pasillos que comunican a las habitaciones y que funcionan especialmente en la relación que tienen Nina y Sor Paola: si por la mañana, tal vez están ocupados por triciclos y madres que van y que vienen; por las noches, ese espacio les pertenece por completo.

MD: Los pasillos fueron, de entrada, muy muy importantes: siempre volvían en mi imaginación porque, justamente, creo que son las vías de comunicación entre estos dos mundos que cohabitan — el de las chicas y el de las monjas. La idea era tener una suerte de “Matrioska”: un micromundo, dentro de un micromundo. Por otro lado, cuando salimos del hogar es una transgresión, y yo siempre digo que en realidad no salimos porque nos quedamos adentro de la cabeza de Sor Paola. Y lo que hicimos para quedarnos dentro de ella fue trabajar el sonido, y es el único momento donde el sonido es un poco expresionista. Cuando ella está sentada en la parada del colectivo, hicimos como una ampolla sonora para estar adentro de ella en su decisión, cuando Nina dice “¿Dónde está mi mamá?”, que es una pregunta muy amarga para ella, trabajamos para crear un sonido que lentamente se hace muy muy interno.

Luego, el único exterior es la torre, donde van las chicas mirando al mundo deseado, “de afuera”: en ese momento “muy adolescente”, están desde adentro mirando a un mundo al cual no pueden pertenecer, y que obviamente las dos viven de forma diferente. Para Lu es un lugar de deseo y de riesgo excitante, para Fati es un lugar miedoso porque es el pasado duro, mientras se siente protegida ahí adentro. A mí me gustaba que el otro lugar “externo/interno” fuese el pasillo-balcón donde se escapan a la noche Nina y Paola: que fuese como un lugar intermedio entre el hogar y el exterior. Ahí es donde Paola empieza a salir del hogar, empieza a salir de su rol de monja —y como decís vos lo hace de noche, el momento del deseo—: este balcón es un *lugar de pasaje* entre el amor sacro y el amor profano... el amor de monja y el amor de madre que quisiera ser.

MM: Los pasillos y balcones son lugares de apropiación, de uso “a contramano” que hacen Nina y Sor Paola: justamente, cuesta mucho encontrar espacios privados en el hogar. Una escena íntima es, por ejemplo, aquella en que Sor Paola y Nina se tapan con la sábana: es clave y a la vez excepcional, porque en realidad las monjas tienen acceso a todos los espacios y pueden entrar y salir de las habitaciones cuando quieren. Entonces son pequeñas acciones que van marcando también los lugares y dentro de ellos ciertos posicionamientos: por ejemplo, como cuando Fati tiene a su beba y Sor Paola cierra la puerta como un gesto de reconocimiento a su privacidad.

MA: Incluso en el momento en el que Sor Paola decide volver al hogar vos no espectacularizás esa instancia de decisión: te quedás a quince metros de distancia — literalmente en la “vereda de enfrente”— con la cámara fija y un plano general. Podrías haber optado hacer un primerísimo primer plano de ella, y sin embargo te mantenés a distancia, respetando también ese momento que es clave y es dramático porque es un momento de renunciamiento: y decir renunciamiento en el cine argentino es decir melodrama de madre. Por otro lado, es muy interesante que la propuesta espacial se

articule con una dimensión sonora muy potente, porque tu película trabaja con contrastes y polarizaciones acústico-culturales, entre el rosario y la cumbia, el habla de las chicas y el silencio/los susurros de las monjas, los gritos de las adolescentes y los cantos sacros de las religiosas.

MD: La actriz que hizo Sor Paola en un momento quiso asesorarse un poco con una monja y encontró a una mujer que había vivido lo mismo, y había dejado de ser monja. Ella leyó el guion y a mí me vino bien para confirmar que también en su punto de vista funciona —el mundo de las hermanas—; y estaba muy contenta porque sentía que estaba muy cerca de su experiencia: esa mirada panóptica que tenés todo el tiempo sobre vos, sin privacidad. O sea, casándote con Dios, con la Institución, a vos te sacan la privacidad: siempre tenés una mirada arriba, que fue lo que ella no se bancó más, y dejó la Orden. Esto es más claro en el momento en que la Superiora y Sor Bruna, desde la ventana, se dan cuenta que la relación entre Nina y Sor Paola se está haciendo más intensa: para mí era muy importante que fuese ahí, y también en el silencio entre estas miradas, para transmitir que siempre hay alguien que está controlando el nivel de matiz de las relaciones que están teniendo con las chicas. Por otro lado, es interesante esto, porque yo creo que tiene una sabiduría, en este caso encarnada en la Madre Superiora. Desde el punto de vista religioso, es saber que en el momento que vos sos una monja de la religión católica no podés ser madre (biológica) y que al estar en contacto con tanta maternidad, ese es uno de los obstáculos que vas a tener que superar: tu deseo de maternidad. En la mirada de Marta Lubos estaba esa inteligencia de prever qué le está pasando a Sor Paola. Y por otro lado, está algo que para mí es muy transversal a todos los lugares vulnerables de trabajo social, y que conozco porque yo también trabajé como educadora, y es como un peligro que siempre está ahí latente. Siempre tenés que tener presente qué nivel de cariño tenés con la persona que estás cuidando: en un punto, tienen razón las monjas, no solamente porque Sor Paola va a tener que renunciar, sino que también ¿le está haciendo realmente bien o está confundiendo a esta niña? ¿Cuál es la distancia *justa* para ayudar a otro? Por eso, la cuestión es más compleja que decir: “Ay ¡las monjas te controlan!”. Al entrar al hogar, ganaste protección pero perdiste libertad y privacidad porque estás adentro de un lugar que es un “lugar de pasaje” y sos un ser de pasaje. Hace parte de un proceso donde estás necesitando al otro y entonces no estás más sola, aunque eso tenga consecuencias.



MA: Toda la película tiene un gran cuidado visual, y en la escena del despertar de Paola y Nina yo percibí una erótica de los cuerpos en la puesta en escena: de suma delicadeza, de amantes; que a la vez se tensaba con la escena donde Nina se queda dormida en brazos de Paola, en una suerte de pequeña *Piedad*, adentro de la capillita. En ese *díptico* se logra ver bien esa serie de reminiscencias pictóricas que vos tanto trabajaste con Soledad y Yamila, aludiendo, por un lado, a una pérdida de control en términos afectivos, amorosos, de Sor Paola respecto de esa niña —es la escena de dos amantes después de una larga noche de caricias— y que es su gran transgresión —incluso más que ella se la lleve fuera del hogar. Y por otro lado, también evoca los cuerpos dolorosos, abiertos, de piel con piel, ligados a la pérdida. Esas escenas-estampas construyen una síntesis visual que da cuenta de la progresión dramática del personaje de Paola, que arranca con una mirada absolutamente enamorada apenas llega al hogar —la mirada de una novia—, sigue en esa “cama amante” con Nina, y que luego termina con ese “estar descalzas” y en el suelo, sin el velo, a punto de “la pérdida”.

MD: Es cierto, es una tradición: ella saca ese Cristo de la valija y es su... su muñeco, es su novio. De hecho, en una primerísima versión del guion ella le hablaba un poquitito al Cristo también, le decía algo como “Ay, estamos acá, hicimos el viaje, llegamos a casa...”. Después le pedí hacerlo con los ojos, pero era exactamente eso: un diálogo con este novio, con el cual... para mí es una luna de miel. La idea es ella llegando a la luna de miel en Argentina para confirmar, y después es transgresión pura. Lo que decías es interesante, porque a la escena en la capilla antes de que se la lleve, entre

nosotres la llamábamos “La piedad”.

MM: Contanos sobre el estreno y la amplia circulación por Festivales que tuvo la película. A pesar del contexto pandémico, que sabemos que conspira contra su circulación — tenemos entendido que en tu agenda había muchos eventos organizados y que contabas con eso—, a *Hogar* le fue muy bien en muchos festivales, en términos de premios y reconocimientos, de la crítica y el público. Y, de hecho, es notable cómo en entrevistas te referís al público con tanto respeto y cariño: lejos de una imagen de “autora” que sólo encuentra interlocutores en los festivales de calidad europeos, vemos en vos una profesional que se mueve de forma versátil en diferentes círculos y que se interesa por “conversar” sensiblemente con los públicos.

MD: El objetivo de una película es ser una invitación: es *compartamos esta emoción*. Yo creo que en ese sentido el espectador se siente involucrado también en la idea de que la película tenga sus zonas herméticas, pero que no son zonas oscuras, son zonas más de *crear un pequeño vacío* para darte a vos la posibilidad de llenar con tu realidad, y que cada uno resignifique la película. Todo eso para mí es muy importante, que no te den todo cocinado.

Y en relación a la cuestión de los Festivales, la verdad que el COVID me arruinó bastante la vida (ríe). A la vez, es como decís vos, salió en agosto de 2019 y en los primeros seis meses, hasta que hubo COVID, estuvo en más de cincuenta Festivales y ahora estamos casi en sesenta, porque sí... unos se cancelaron, lamentablemente. Por suerte muchos se están poniendo *online*. Ya tenemos más de quince premios. La verdad es que no puedo decir nada porque le fue bárbaro y estoy muy contenta.

Si tengo un sueño es que tenga varias lecturas, y eso efectivamente se dio. Si querés el problema más grande que tuvo, más allá de unos festivales donde no pude ir, es que se perdió la cuestión de la sala, del estreno en los cines. Si yo te pongo una cámara fija en un cuarto es porque quiero que veas hasta el último afichecito, y justamente en esta idea de no quedarse un *frame* de más que hablábamos hace un rato, es un tiempo que considera la pantalla grande. Unos amigos que vieron tanto en su compu como en el cine dijeron: “Uy pero viéndola en el cine había un montón de detalles que no vi en la pantalla”, y yo decía (ríe): “Porque siempre pensé en la pantalla grande”. Eso lamentablemente es algo que se pierde en lo virtual.

En Argentina salió en una fecha muy desafortunada, que fue el 12 de diciembre (2019), y se decidió porque los productores tienen que recibir los subsidios. Pero, con el ojo del día siguiente, por suerte lo hicimos así, porque por lo menos pudo salir y estuvo en los cines. En Italia tuvo bastantes problemas de encontrar el distribuidor, porque es difícilísimo salir, y cuando empezaban a moverse las cosas llegó el COVID. Ahora la noticia es que la compró una distribuidora muy grande —Lucky

Red– que quisiera llevarla al cine en octubre, pero están todos ahí viendo qué pasa. Después, encontramos un distribuidor muy grande en Francia —Memento–, que fue el gol más importante a ese nivel para la circulación de *Hogar (Maternal)*; pero ellos ya vienen postergando la película y acaban de pasarlo al 7 de octubre. La película se vendió también a Alemania, a Estados Unidos y a Canadá: dentro de un cine de autor, más para festival, le está yendo bien, aunque, obviamente, en tiempo de COVID también compran menos.

Pero yo estoy muy contenta: esta película me dio lo que yo quería, o sea un crédito para seguir haciendo este laburo (ríe). O sea, sé que en este momento si yo voy a buscar un fondo, mi nombre es un poco menos anónimo y que hay lo que llaman un *track record* —autores que funcionan en los festivales, que ganan premios, que se venden. Igual, después, el cine no tiene piedad: o sea, si la próxima peli que hago le va mal, empiezo casi de cero. Pero realmente no me puedo quejar y sobre todo respecto a colegas, amigas, que en este momento están sufriendo porque estaban por salir y nada... se encontraron con las pelis bloqueadas. Por cómo empezó, *Hogar* habría tenido dos años de vida importantes: tuvo seis meses —desventaja–; pero lo que tuvo en esos seis meses me dio lo que buscaba.

A mí me gustaría que quedara en alguna plataforma en Argentina, porque es una lástima que no se pueda seguir viendo. Estuvo en CINE.AR y en el Festival de Cine en las Alturas, que está bueno porque se ve en varios países de Latinoamérica. Las pelis están para ser vistas. Ojalá se pueda dar también una continuidad con eso. Había unas cosas que habrían sido lindas para mí, que obviamente con el COVID se pararon, que eran unas proyecciones un poco más sociales, más para los hogares, para seguir pensando esta cuestión de la temática y lamentablemente esas no se pudieron dar. Cuando se resuelva todo esto, me parece que la película puede ser una herramienta de reflexión, incluso en las escuelas. No es una película que tenga una fecha de vencimiento.

MM: Mi última pregunta venía un poco de la mano de lo que estabas contando recién: queríamos saber si pudiste mostrarla en los hogares donde estuviste trabajando.

MD: Queríamos, de entrada, llevarlo al hogar, pero como la cuestión de la proyección era un poco complicada, lo que hicimos, al contrario, fue invitar a todas las chicas a una proyección gratuita que hicimos en la DAC. Lamentablemente siempre se da esta cosa de que por un lado ellas quieren, pero por el otro es una vida muy complicada por los niños y el traslado, etc.; y entonces vinieron menos de las que queríamos que estuviesen. Fue lindo, pero me habría gustado que todas pudieran. Las que no estuvieron en la DAC, la vieron en CINE.AR y también en el Gaumont. Intentamos organizar cosas con los hogares mismos para que hubiese una coordinadora que las llevara al cine, pero eso siempre es complicado. Quizás más adelante, con más tiempo de organización, me gustaría hacerlo adentro nosotros con un proyector.

Y al momento de la recepción algunas estaban muy exaltadas, otras muy tímidas, a veces se reían mucho porque veían unas situaciones que reconocían —la relación con las monjas o el taller de costura—; era muy, muy gracioso para ellas también. Porque es como mirarse en la pantalla: les gustó mucho y también le comentaron a las chicas: “¡Ay qué bueno que pudiste ser actriz!”. Les gustó mucho, tanto a las chicas, como a las hermanas, que quizás eran las que me preocupaban más, y la verdad que no: me escribieron muy agradecidas. Y también estuve contenta con muchos cooperadores sociales laicos —hay varios psicólogos, pedagogos—, porque ellos también me contactaron: en muchas situaciones también se veían. Muchos de ellos me conocen re bien porque yo estuve mucho tiempo, entonces, en un punto, también tenían curiosidad, y estaban contentos porque decían que era muy realista y a la vez les gustaba que no se haya espectacularizado nada, como “muy documental”.



FICHA ARTÍSTICA

Fátima | Denise Carrizo

Luciana | Agustina Malale

Sor Paola | Lidiya Liberman

Directora | Marta Lubos

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN | Maura Delpero

GUIÓN | Maura Delpero

PRODUCTORES | Nicolás Avruj / Diego Lerman / Alessandro Amato / Luigi Chimienti / Marta Donzelli / Gregorio Paonessa

PRODUCTOR EJECUTIVO | Nicolás Avruj

CO-PRODUCTOR EJECUTIVO Alessandro Amato

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA | Soledad Rodríguez (a.d.f)

DIRECCIÓN DE ARTE | Yamila Fontán (a.a.d.a.)

DIRECCIÓN DE SONIDO | Vincenzo Urselli (a.i.t.s.)

VESTUARIO | Jam Monti

MONTAJE | Ilaria Fraioli / Luca Mattei

DIRECCION DE CASTING Y COACH ADOLESCENTES | María Laura Berch

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN | Inés Vera

ASISTENTE DE DIRECCIÓN | Ana Berard

Datos técnicos

Título Original: **Hogar**

Título Internacional: **Maternal**

Argentina / Italia – 2019 – DCP – 5.1 - Color – 91 min. – Español / Italiano Distribución: SANTA Cine

Calificación: SAM 13 años

Para ver el Tráiler ingresar a:

<https://youtu.be/6WrrJ8AR1Pw>

<https://vimeo.com/369644248>

Redes:

Facebook:

<https://www.facebook.com/film.Maternal.Hogar/>

<https://www.facebook.com/hogar.pelicula/>

Instagram:

<https://www.instagram.com/film.maternal.hogar>

<https://www.instagram.com/hogar.pelicula/>

CONTACTOS:

Campo Cine / Productora

Tel: [+54 11] 4554.9036 / 2056.4074

Mail: produccion@elcampocine.com.ar

CONTACTOS:

Campo Cine / Productora

Tel: [+54 11] 4554.9036 / 2056.4074

Mail: produccion@elcampocine.com.ar