

Las fuerzas terrenales, una conversación con Luciana Piantanida a propósito de *Todas las fuerzas* (Argentina, 2025)

Por Matías Corradi*



Luciana Piantanida. Crédito: Paula Suárez.

Porteña de nacimiento, Luciana Piantanida se dedica desde hace al menos dos décadas a la actividad cinematográfica, ocupando los roles de guionista, productora y directora. Junto con Andrea Testa y Francisco Márquez integran la productora “Pensar con las manos”, cuyos proyectos, afirman, buscan aportar desde un enfoque colectivo una mirada transformadora en un sentido descolonizante. Es decir, entienden que el cine colabora e incide en la construcción de imaginarios alternativos y contraculturales respecto de los modelos de producción dominantes en la industria. Las historias que aborda suelen tener un denominador común en el protagonismo que adquieren mujeres que no se subordinan a los mandatos patriarcales y que, aun

habitando los márgenes de la sociedad donde toda tarea es más ardua, no cejan en su lucha por emanciparse de condiciones de opresión vigentes. Luego del estreno en 2014 de *Los ausentes*, su ópera prima como realizadora, filma *Todas las fuerzas* (2025), película ganadora del galardón a Mejor Largometraje en el Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI) en la competencia argentina de la edición número 26. Conversamos de manera virtual en el mes de junio de 2025 alrededor de este film que se desvía de las formas convencionales con las que suele representarse la migración de países vecinos (fundamentalmente a través del realismo social) para aventurarse en un tratamiento lúdico y original alrededor de un tema difícil y candente.

Matías Corradi: Como punto de partida, me interesa preguntarte ¿cómo surge la decisión de abordar el género fantástico para narrar una historia centrada en la migración femenina de países vecinos en Argentina?

Luciana Piantanida: En realidad no hubo una decisión *a priori* de abordar el género fantástico. Es algo que fue apareciendo en el proceso de escritura de manera orgánica. Es decir, no era una idea preconcebida que yo tenía. Sí pensaba trabajar con la población migrante de Latinoamérica. Y tenía también la idea de trabajar en el barrio de Once, que es donde vivo. Mi intención inicial era trabajar sobre el policial negro. Entonces empecé a desarrollar un poco la idea de la ficción basándome en escenas de películas clásicas en las que intervienen detectives privados. Se me ocurrió que la película no iba a tener un detective privado, sino que iba a tener una mujer que no tuviera tiempo para llevar adelante la investigación. Y un poco pensando en esa dirección es que escribí una escena, que no está ahora en la película, que era una persecución por azoteas. Cuando a la protagonista la venían persiguiendo y llegaba a la esquina no sabía mucho qué hacer, para dónde ir. Yo como guionista tampoco. Un poco sin querer escribí: “Marlene da un brinco un poco más largo de lo humanamente posible”. Ahí me di cuenta cómo a partir de eso inconsciente había una pista, había algo que era muy orgánico a la película y que tenía que

ver más con el género fantástico. Pero bueno, como te digo, es algo que fue dándose en el proceso de escritura.

M.C.: La primera secuencia expone el cuerpo de una mujer atravesado por la tragedia; luego, se escenifica la precarización a la que se exponen quienes desempeñan tareas pesadas que permiten sostener el consumo de sectores medios. En términos interseccionales, se trata de una clase trabajadora, migrante, femenina y empobrecida, invisibilizada del discurso público/mediático que por lo general se muestra más interesado en estigmatizar a esta población. ¿Cómo pensaste la politización temática dentro del film?

L.P.: Bueno, también fue algo que tuvo su aparición en el proceso de escritura. Es decir, yo tengo procesos bastante largos de escritura, me cuesta encontrar las películas y no me siento pensando en una temática o en una idea política, sino que me siento un poco a investigar. Esta película fue, de alguna manera, el cruce de dos procesos, uno más ligado a la escritura de ficción y otro ligado a una investigación de corte documental. Entonces, sí, el punto de partida... uno era el barrio de Once, otro era la migración latinoamericana. Y a medida que fui escribiendo, empezó a aparecer un personaje que finalmente no está de esa manera ahora en la película final, que era un personaje que explicaba un poco un plan maestro que había, un plan de la maldad que tenía que ver con vaciar el cuerpo de las mujeres de sentimientos y de recuerdos y usarlos para lo que se necesite. Era solo una idea, cuando empecé a escribir esto, hace como una década, no tenía lecturas feministas. Era una idea de ciencia ficción real para mí. A medida que esa idea la fui profundizando, me di cuenta de que estaba hablando de otra cosa y que ahí había una carga política, obviamente. En paralelo empezamos a hacer muchas entrevistas con mujeres migrantes, mujeres que ya habían construido su vida acá en Buenos Aires, y empezamos a tratar de conocer cuáles eran las trayectorias de vida que habían tenido, los trabajos que habían hecho, qué exigían esos trabajos de sus cuerpos. Y

entonces ahí, en la articulación de todos esos elementos, un poco por separado, es que aparece la película. En principio nos interesaba más indagar que comunicar una idea política. Pero bueno, en la cruce de todos esos materiales necesariamente me parece que se construye la politización de la temática como bien la nombrás vos.



Imagen de rodaje. Crédito: Paula Suárez.

M.C.: La película establece una frontera genérica de contornos nítidos presente en la construcción del espacio, entre un realismo social —como se observa en la dinámica laboral del departamento entre Marlene, Teresa y Betina— y un registro noir con elementos fantásticos, que se activa cuando la protagonista transita diversos espacios laborales ocupados por mujeres migrantes (talleres textiles, mercados, centros comerciales, bares) en la búsqueda del paradero de Elli. ¿Cómo fue trabajar la delimitación de estos dos registros invirtiendo, por otra parte, el código habitual que destina a personajes masculinos el rol activo de hacer progresar el relato?

L.P.: En principio había muchas cuestiones bien concretas y materiales que ayudaban mucho a esa delimitación. Una era que todas las secuencias en el departamento las filmamos de día. Fue lo último que filmamos en rodaje, todo el resto fue filmado de noche y en diferentes locaciones. Entonces, había algo de filmar haciendo el mismo recorrido que Marlene. Filmar de noche ya nos marcaba montones de cuestiones, desde nuestra predisposición emocional hasta cuestiones de puesta en relación a la luz natural o no que hubiera en cada lugar. Después también pasó algo: en las escenas en el departamento Marlene, el personaje que encarna Celia Santos, quien debutaba actoralmente en la película, tenía que interactuar con Andrea Garrote y Silvina Sabater, que son dos actrices de mucha trayectoria. Entonces, había algo en la dinámica de ese trabajo que era muy distinta a la que ocurría en los otros espacios, donde las otras mujeres que actuaban también eran debutantes. Luego, tratábamos de que cada una de las visitas nocturnas tuviera su característica, pensar cada uno de los espacios partiendo de una puesta en escena distinta, que trabajara la puesta de cámara y la luz con otro sentido. Eso nos obligaba a pensar el contraste entre las escenas nocturnas y las escenas que eran en el departamento, que tenían más que ver con una cámara en mano que recorría, que unía a los personajes entre sí y que establecía otras dinámicas entre ellas.

En cuanto a la inversión de la codificación sexo-genérica, había algo que me divertía mucho desde el principio. Reemplazar la figura del detective privado, estilo Humphrey Bogart, solitario en su despacho a la espera de una mujer que hace un encargo, por una mujer que no tuviera tiempo ni plata para encargar una investigación. Ahí había algo de la génesis del proyecto donde no sentíamos que estuviéramos invirtiendo un código habitual, sino que era el código de la película, que era una mujer que llevaba adelante esto. Sí pasó algo que fue lindo: el personaje de Marlene no atravesaba ninguna de las situaciones con miedo, o si tenía miedo, no era lo primero que aparecía. Por ejemplo, me acuerdo la primera vez que hicimos la escena en el bar, que la encara este hombre hostil y un poco la apura y ella en ningún momento se

asusta. Me parece que eso es interesante porque si pensamos en esta inversión de roles —una mujer en la noche, como algo del peligro o del miedo—, ella, a pesar de las circunstancias no tiene miedo, por el contrario, lo único que quiere es saber la verdad sobre lo ocurrido con su amiga. Entonces, había allí algo que me gustaba y que me parece que la cámara logró capturar. No una fortaleza copiando la fortaleza masculina —o esa cosa masculina impostada de la fortaleza—, sino algo bien de ella y su registro, de poder dar cuenta de su propia fortaleza femenina.

M.C.: Hay una suerte de desarrollo rizomático en la construcción del relato: si bien es Marlene quien lleva adelante la pesquisa, su recorrido no se sostiene sin el entramado de voces femeninas que orienta y da cauce a la resolución dramática. En ese sentido, el título remite a lo sobrenatural, pero también sugiere una articulación colectiva, una fuerza compartida que se despliega en lo terrenal. ¿Desde qué lugar imaginaste estos procedimientos simbólicos y narrativos?

L.P.: Esta articulación colectiva viene de ese proceso largo de escritura, que tuvo versiones muy distintas de la película; pero sí, siempre había mujeres que se daban pistas. Siempre estuvo esta idea de que eran muchas las mujeres a las que les robaban el alma y les usaban el cuerpo para encarnar distintos aspectos del trabajo. Y que de alguna manera todas juntas eran parte de un todo, que no sé bien cómo explicarlo. En una instancia muy temprana del guion, una decía: “Si una aprende algo, enseguida la otra se contagia”. Es decir, siempre las pensé como *corpus*, pero a la vez también yo tenía clarísimo que no era un grupo de amigas, que no había algo del afecto que las vinculara entre sí. Como que fuera algo más del plan que las une, no un amor previo, digamos. Y esta idea de comunidad, de mujeres que desde los subterráneos se conectan para darse pistas, estuvo desde un comienzo. Yo siento que eso es un entramado muy femenino, una construcción que tenemos las mujeres. A mí me gusta mucho, por ejemplo, la escena en la que le pasa el papel higiénico en

el baño, porque siento que es una escena para nosotras muy cotidiana que nos pasa todo el tiempo. O sea, cómo nos ayudamos las mujeres aún sin ser amigas, sin conocernos, en algunas cuestiones. No sé, siento que es algo con lo que venimos de alguna manera, no en un sentido biológico, sino social y cultural. Algo en el orden de la ayuda, porque tenemos los mismos problemas, aun cuando no nos conozcamos. Y en ese caso, sí, muchas veces, como contrapartida, me pregunté cómo sería hacer la película de los varones, cómo sería si un varón se pierde y un amigo lo quiere buscar. Y todavía no se me ocurre cómo sería esa película (risas), porque no me los imagino dándose este tipo de pistas; me imagino una película mucho más silenciosa, donde no se hablan, no se pasan los datos. En síntesis, siento que el modo en que se van dando las informaciones y se van ayudando unas a otras es un entramado que nos define como género a las mujeres.

M.C.: Finalmente, en relación con el aspecto estético, quería que me cuentes un poco cómo fue que aparecieron las decisiones que modelaron los diferentes registros expresivos de la puesta. Pienso, por ejemplo, en la chaqueta plateada de Marlene que remite al verosímil del superhéroe; en los espacios cerrados, opresivos, de iluminación tenue o con tubos de neón, que contrastan con los vuelos a cielo abierto de Marlene que aportan una sensación de libertad; en la elección visual de los “superpoderes” de cada una —incluso de la niña—, o en el diseño sonoro gutural asociado a las palomas y la ambientación musical; todos trabajados de manera orgánica con mucha precisión.

L.P.: Bueno, en relación a los aspectos estéticos voy contestando según los puntos que mencionás: la chaqueta plateada de Marlene fue una decisión súper importante que tomamos con la vestuarista de la película, donde nos interesaban dos cosas, por un lado, que la ropa tuviera un aire de superheroína, una especie de traje; por eso es especial la escena cuando se lo pone por primera vez, que es la primera noche en que ella sale del

departamento, donde se esconde detrás de una puerta en la que hay un armario y de pronto aparece con el chaleco puesto y se lo cierra con un trasfondo musical muy épico. Queríamos que tenga el brillo de las escenas de superhéroes, de esa impronta más corrida de lo cotidiano. Por otro lado, queríamos que sea una prenda que tenga una textura que remita a Once, que sea algo que ella se haya podido comprar allí, que es donde transcurre la película. No queríamos algo por fuera de ese imaginario.

En cuanto a la construcción espacial estaba la idea de no ver un horizonte abierto sino siempre ver a Marlene encerrada en algún lado. Eso nos llevó a la idea de pasillo. Nos parecía que había algo en la trayectoria de vida de estas mujeres que estaba relacionada con un pasillo, en el sentido de que tenían un solo camino por el que andar sin otra posibilidad, algo emparentado a la trayectoria de sus vidas en un sentido más real. Por lo tanto, la idea de pasillo se tornaba una metáfora efectiva, es decir un lugar donde, casi como si hubiera un camino predestinado, se imponía una sola dirección. Por eso construimos visualmente en todas las locaciones nocturnas esta sensación de pasillo. Con respecto a la iluminación era encontrar un punto intermedio entre la oscuridad y la luz, y cómo hacíamos una luz que fuera áspera, sin calidez, que diera la sensación de que estar en esos lugares era algo inhóspito. La idea central que nos guiaba era la de construir espacios laborales como lugares que te secan por dentro y te sacan el alma.

Después, bueno, la decisión de cada uno de los superpoderes fue una en la que se cruzaron varias cuestiones. Primero una cuestión de producción, en relación a cuántos, o sea, queríamos que haya VFX, pero también queríamos que haya efectos que se pudieran hacer en el set de manera analógica. Entonces buscábamos cuáles eran los superpoderes que podíamos generar en el rodaje. A la vez, había algo que nos parecía importante, que tenía que ver con la progresión, con cómo los espectadores entraban a ese mundo fantástico de los superpoderes. En ese sentido, el superpoder que advertimos como más extremo fue el de la mujer que atraviesa las puertas y paredes. Nos parecía

que para que el espectador llegue ahí ese superpoder tenía que ser el último, no podíamos contar ese en primer lugar. Entonces, había la pregunta sobre qué hacer desde la producción y la postproducción para que cada uno de los superpoderes fuera entrando progresivamente en la película. Otra cuestión vinculada a esto era cómo hacer para que los superpoderes no tuvieran que ver con algo del orden productivo, sino que fueran puro goce para ellas, que no sirvieran para nada, que estuvieran casi por fuera de la escena, sin la intención de movilizar la trama.

Esto nos llevaba a la cuestión del sonido. Por ejemplo, cómo sonaban estos superpoderes, como en el caso del personaje de Fulvia que atraviesa la materia, estuvimos muy atentos a eso. Al mismo tiempo, pensamos en la construcción de atmósferas extrañadas que, sobre todo por la noche, no estaban en relación al sonido directo de los lugares exteriores en los que filmábamos sino relacionadas al ruido de máquinas. Queríamos que la película expusiese desde la ambientación sonora la deshumanización de los cuerpos. En relación al tema de las palomas, fue materia de investigación para el sonidista. Él había grabado un montón de sonidos de palomas y al principio empezamos a trabajar indistintamente hasta que un momento nos dimos cuenta de que había que encontrar un lenguaje en las palomas y había que elegir en qué momento hablaban las palomas con Marlene, en qué momento se daban a conocer y en qué momento ella las escuchaba. Entonces, el sonido de las palomas suena no solamente cuando hay palomas, sino en montones de otras escenas, aunque estuvieran fuera de campo, su función era darle una señal o avisar de algún peligro a Marlene. En síntesis, fue un trabajo arduo de mucha construcción pero que se celebra se perciba porque fue hermoso hacerlo, muy intenso.

*Matías Corradi es Licenciado en Artes Combinadas y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Becario doctoral UBACyT con un proyecto sobre el migrante en el cine contemporáneo de Sudamérica radicado en el Instituto Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino", FFyL UBA. Integrante del grupo de trabajo CineLat&Pop.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550

Forma parte de la Comisión Directiva y coordina la Comisión de Estudios Audiovisuales Latinoamericanos de AsAECA 2024-2026. E-mail: matias_corradi@yahoo.com