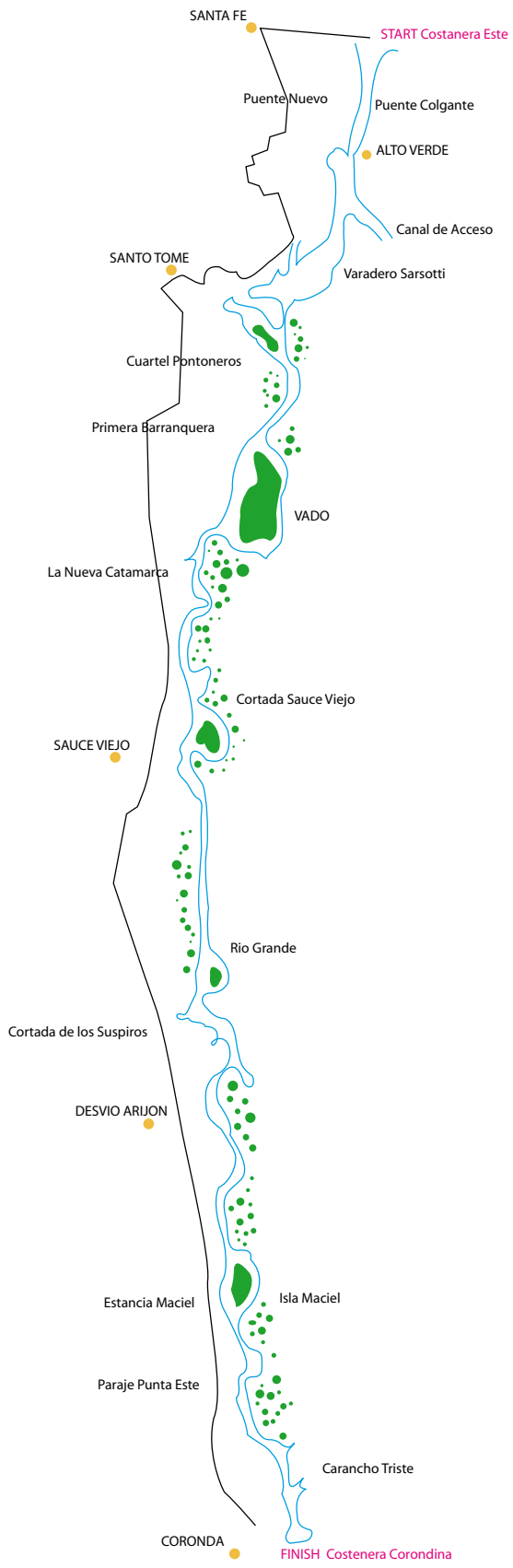




a film by **VERÓNICA CHEN**

AGUA



BAMBÚ & ARCHIPEL 35 present

In Competition • Locarno International Film Festival 2006

AGUA

by VERÓNICA CHEN

Argentina/France – 2006 - 89min – 1,85 - Color – Dolby SRD

INTERNATIONAL SALES

Celluloid Dreams – The Directors Label


2 Rue Turgot, 75009 Paris, France

T: +33 1 4970 0370

F: + 33 1 4970 0371

info@celluloid-dreams.com / www.celluloid-dreams.com

photos downloadable from www.celluloid-dreams.com

the directors label 

SYNOPSIS

Goyo, 34 ans, ancien champion de natation en eau libre, a tout abandonné pour se réfugier dans le désert après avoir été injustement accusé de dopage lors du Marathon de Santa Fe-Coronda (57 kilomètres de nage en rivière). Huit ans plus tard, le Marathon va de nouveau avoir lieu. Goyo revient à Santa Fe pour tenter de reconquérir son titre et son honneur. De vieilles émotions refont surface, l'oppressent. Goyo rencontre Chino, 20 ans, un nageur en piscine consciencieux et obstiné qui rêve d'une sélection en équipe nationale. Mais il échoue. Goyo voit en Chino ce qu'il a été. Il propose à Chino d'être son guide dans le bateau qui doit l'accompagner lors du Marathon...

Thirty four year old Goyo, a former open water swimming champion, has been hiding out in the desert. Wrongly accused of doping in the Santa Fe-Coronda Marathon, a 57 kilometer river swim, he has abandoned his career and his dreams. Eight years later, Goyo returns to Santa Fe where the marathon will be held again to try to re-gain his title and clear his name. However, long buried emotions come back to haunt him. He meets Chino, a stubborn and disciplined pool swimmer, who tries hard to be selected for the national team, but fails. Identifying with Chino, Goyo asks him to be his guide on the boat that follows him during the marathon.









Comment est né *Agua* ? Quelle a été la première image ? Cela renvoie-t-il à un souvenir d'enfance ?

Il y a eu une première image (la ligne au fond du bassin), et son double (la ligne sur la route) qui m'est apparu en parallèle. La première a surgi à la suite d'un texte qu'on m'avait demandé pour expliquer ce que c'était de faire un film. J'étais épuisée, je ne savais pas quoi écrire, et cette image est venue à moi. Elle me renvoyait aux longues heures d'entraînement de natation que j'avais eues, adolescente, à aller et venir, seule ou en groupe, mais toujours seule dans mon esprit. Bizarrement, cette note s'est arrêtée là, sur cette zone. La seconde image a sollicité mon imagination plutôt que ma mémoire, et j'ai rédigé un récit de trois pages sur un personnage qui revenait et tentait de récupérer ses affects. C'est généralement de cette manière que je travaille. D'abord j'écris des contes, parfois de trois ou quinze pages, mais purement littéraires. Ensuite j'attaque le traitement cinématographique. D'une certaine manière, ces deux images ont donné naissance à deux personnages centraux et leur point de convergence était l'eau.

Qu'évoque pour vous l'eau, sa matérialité physique ? Le silence, la solitude, la protection, la liberté ?

J'aime l'eau. Elle me procure un plaisir purement physique. Si je m'immerge, même dans une baignoire, je sens que je me délivre des liens de la vie quotidienne. Quand je contemple l'océan, je « voyage » loin et je ne peux pas résister au désir d'y pénétrer, quelle que soit la température ou les conditions météorologiques. L'Atlantique surtout. Son eau froide et ses vagues me régénèrent, me chargent en énergie. Quand on doit encadrer le plaisir dans une discipline et une routine, l'eau perd cette qualité physique. Mon esprit travaille, je ne sens pas mon corps. Les heures passées à affronter son esprit, en isolement total, et son propre côté obscur, cela peut devenir une expérience terrorisante. Dans *Agua*, je crois que j'ai voulu retrouver le plaisir physique et éloigner la terreur mentale. Chino traverse ce moment-là. Goyo l'a déjà traversé, et il va affronter de nouveau ses vieux démons. Mais tous les deux ont perdu le plaisir premier. Dans le film, tous les deux vont tenter de le retrouver.

Votre premier long-métrage *Vagón fumador* était un film éminemment « nocturne ». Dans *Agua*, c'est la lumière qui prédomine. On dirait qu'*Agua* est un film lumineux malgré l'opacité des personnages. C'est le cas ?

Dans la nuit, les personnages de *Vagón fumador* se sentaient libres, inobservés, vivant en toute impunité. Ce n'était pas un temps, mais un espace. Dans *Vagón fumador*, je n'ai volontairement rien coupé dans le cadre. Après avoir fini le film, la nuit avait perdu de son enchantement. Par la suite, j'ai vu ce qui est peut-être la réalité d'une faune et d'une tristesse dans les rues, quelque chose qui jusque-là m'était inconnu. Il faut préciser que le climat qui a suivi la crise de 2001 a altéré le panorama visuel. Quand je tournais, les guichets automatiques me semblaient vraiment être des lieux sûrs, précisément à cause de leur façon d'être exposés. On te filmait, mais personne ne voyait ces cassettes. Avec *Agua*, j'ai tout voulu filmer de jour. Les personnages vivent en eux-mêmes et dans un élément qui les isole. Ils ne perçoivent pas le monde extérieur. Il s'agissait de faire en sorte que l'un d'eux parvienne à ce but, qui n'était pas un podium, mais la possibilité de se connecter au monde extérieur, au jour, à la lumière, à ses affects.

Mais comment avez-vous conçu l'univers visuel de *Agua* qui ne ressemble à rien de connu ?

Je voulais une image nette, précise, comme coupée au scalpel. C'est pour ça que j'ai voulu tourner en 35mm. Les personnages se meuvent dans trois mondes : eau transparente, eau trouble et terre. Dans l'eau transparente, j'ai choisi de les montrer toujours sous l'eau (caméra sous-marine), parce qu'ils voient. Je m'immerge avec eux, et je montre ce qu'ils

voient. Je ne le montre pas depuis l'extérieur, mais toujours de l'intérieur. Pour cela, j'ai fait installer des travellings sous-marins.

Dans le fleuve, on ne voit rien. Les eaux sont de couleur marron. J'ai choisi de montrer que les personnages ne voient pas. Au lieu d'aller en studio et de simuler leur vision, je les ai montrés depuis l'extérieur. Sur la terre (la vie quotidienne), je voulais une image «propre», avec des cadres fixes. Elle devait refléter le manque de mobilité, la rigidité des personnages.

Le mouvement était réservé aux scènes dans l'eau, là où les personnages sont fluides.

Il y avait aussi une autre constante : la séparation entre l'esprit et le corps qui, visuellement, donne la fragmentation, l'utilisation du gros plan. De là proviennent ces plans de corps fragmentés et l'absence quasi-totale de plans d'ensemble avec le personnage en entier. J'aime beaucoup utiliser les longues focales pour ce type de plans et j'ai donc besoin d'espace. En fait, je crois que, derrière ce choix formel, se cache un scepticisme profond sur le fait qu'une personne soit en mesure de mettre en harmonie tous les éléments qui la composent.

Dans le film, le travail du son est également primordial et très novateur ; il complète l'hypnotisme des images. Comment l'avez-vous conçu ?

L'importance du son et la façon de le traiter ont été évidentes dès le début. C'est difficile de montrer ce qui se passe dans l'esprit d'une personne immergée dans l'eau pendant des heures et qui répète sans cesse un exercice. J'ai tenté d'expliquer ce ressenti par le son. Je l'ai travaillé comme une partition musicale, et je voulais rester fidèle à cette intériorité : il n'y avait pas de place pour la musique. J'ai fait quelques tentatives, mais ça ne fonctionnait pas. Sans musique, le risque était de perdre en émotion, mais j'ai décidé de l'assumer. J'ai failli conclure sur une berceuse dont les paroles disent qu'il est préférable de dormir plutôt que de rester éveillé. Mais si le spectateur s'était attaché aux mots et non à la sérénité que procure la musique, cela aurait pu induire un « message » négatif qui n'était pas dans mes intentions. On peut fermer les yeux pour cesser de voir, mais on ne peut pas boucher totalement ses oreilles. Le son s'insinue même quand on décide de ne pas entendre, et parfois, au moment le plus inattendu, il réapparaît. En ce sens, il fonctionne comme l'odorat.

Dans *Agua*, Goyo comme Chino ne s'intègrent pas à ce qui les entoure. Pourquoi ?

Goyo et Chino sont en marge. Sur « terre », ils ne parviennent pas à fonctionner, à se connecter. Il s'agit d'un type particulier de marginalité. Entre l'intérieur et l'extérieur. Un bassin est d'un point de vue graphique, une image apaisante. Un rectangle d'eau bleue, contenue, où il y a toujours un bord auquel s'accrocher. Mais c'est aussi un piège. Pour qui pratique ce sport professionnellement, il altère ses relations au monde extérieur. D'une manière plus générale, je crois que cela nous arrive à tous lorsque nous sommes obsédés par une seule chose. On s'enferme. On en oublie les tangentes et les chemins de traverse possibles. Les gens commencent à nous saluer de loin alors même que nous les avons laissés derrière nous. C'est le début d'un chemin de solitude.

Entre Goyo et Chino, il s'établit un système de roulement tacite, comme dans certaines courses. Le nageur le plus expérimenté passe la main au novice s'il traverse un moment difficile. Mais il y a aussi un changement de rôle ? De quelle manière Chino aide-t-il Goyo ?

Oui, c'est exactement ça. Chino n'aide pas Goyo car Goyo est déjà mort. Il lui donne juste sa dimension héroïque. Goyo voit en Chino un miroir de lui-même quelques années plus tôt. A sa manière, avec honnêteté, il tente d'empêcher Chino de faire la même erreur que lui : abandonner. Il ne s'agit pas d'une course ou d'une activité professionnelle, mais de ce qui est essentiel pour lui : la passion qui l'anime. Ce «salut» est contradictoire. Goyo s'aperçoit que le temps qu'il croyait suspendu n'a pas cessé sa course. Il a vieilli. Il veut tricher, mais finalement, il ne s'y résout pas. Quand il observe Chino en train de nager à sa

place, il a honte de lui-même. L'ambiguïté de l'envie se transforme en admiration. C'est comme observer un oiseau voler, et parce qu'on ne peut pas faire comme lui, décider de l'abattre et arborer ses plumes comme un trophée. Goyo, malgré ses souffrances, ne peut se résoudre à ça. Il abandonne Chino dans le fleuve, comme il l'a toujours fait avec ceux qui comptaient sur lui. Il fuit, encore une fois. La dextérité et la beauté avec lesquelles Chino se meut dans cet élément qui lui est étranger, amène Goyo à penser, d'une certaine manière, que cette fois, sa disparition fait sens. Chino aurait pu mal finir, non seulement discrédité, mais perdu, blessé et définitivement abandonné. Malgré ça, il se relève et grandit. Peut-être que je m'intéresse à ces gens qui tombent et qui, avec entêtement, se relèvent, sans trop réfléchir. La passion les amène à persister contre toute logique. Nous sommes habitués à des héros visibles, médiatiques, qu'on ne questionne pas. Ce qui m'intéressait, c'était ce héros qui ne s'avoue pas vaincu, même si personne n'est au courant. Celui qui tombe et se relève, sans cesse, et en silence.

Au début, dans le désert, Goyo semble sortir du vide, mais il revient pour affronter son passé. Pourquoi ? Cela semble la décision d'un héros classique.

Quand j'ai terminé le film, je l'ai vu d'une autre manière. En prenant Goyo comme figure centrale, le film est une tragédie grecque. Le héros, aveugle, ne voit pas qu'il commet des erreurs à répétition. Il ne voit pas les signaux de danger, ni les chemins alternatifs qu'il pourrait prendre. Son destin débouche sur la mort, mais c'est parce qu'il sauve quelqu'un avant qu'il acquiert sa dimension héroïque.

Quelles relations ont Goyo et Chino avec les femmes ?

María, Luisa et Ana forment un triptyque de différents « lieux » de la féminité. Les trois ont surgi en même temps et se sont superposées. María a été abandonnée, elle s'est reconstruite et a continué sa vie. Elle a fondé une nouvelle famille et veut que rien ne vienne déranger cet équilibre, pas même la vérité. Luisa est le soutien économique du foyer. Elle conçoit le temps en termes biologiques, à la différence de Chino pour qui le temps est une question prédominante. Pour le dire plus clairement, Chino veut contrôler le temps et Luisa s'adapte à lui car l'urgence créée par la naissance du bébé ne dépend plus d'elle. La résignation de Luisa est le cordon qui relie Chino à la terre. Ana est celle qui comprend et pardonne, sans juger. Rossellini a déclaré : « la vraie position morale est la tendresse » et je crois que cela m'a guidée pour construire le personnage d'Ana. Je crois que la femme a une « pensée émotionnelle » assez différente de l'homme, qui lui est plus habitué à dissocier la pensée de l'émotion. Goyo et Chino sont deux extrêmes de cette position masculine, et il était naturel qu'ils ne puissent se « connecter » avec aucune de ces trois femmes. Mais peut-être y a-t-il un espoir à la fin ? Le film ne fait que poser la question.

Qu'est-ce que le fleuve évoque et signifie pour vous, avec ses courants et ses bifurcations ?

Je dois reconnaître que le fleuve provoque chez moi un rejet instinctif. Sans loi, sans signe de civilisation, sans un accord minimum pris avec les êtres humains, il incarne la cruauté. La loi de la jungle, c'est-à-dire la loi du plus fort, du plus apte. Et je me sens proche du faible, de celui qui ne survivrait peut-être pas là-dedans... Parce que je suis une femme. Pourquoi la mer, l'océan ne me procurent-ils pas cette sensation ? Peut-être parce qu'il y a un horizon infini, et cela évoque toujours une promesse. Peut-être aussi parce que l'océan est cyclique. Il a sa loi propre. La marée monte puis descend, mais on peut comprendre son fonctionnement. Le fleuve pour moi c'est la jungle, loin de l'idée de retour à une nature bucolique comme l'évoque Rousseau. C'est comme un enfer, un côté obscur.

Entretien réalisé par Luciano Monteagudo

How did the idea for Agua come about? What were the first images? Did they come from your memories of childhood?

Two images came to mind when I started: the line at the bottom of a swimming pool, and its double, the line marking the middle of the road. The first came to me after having to write a text explaining how to make a film. I was exhausted and at a loss as to what to write and this image came to me. About when I spent long hours training in the swimming pool as a child going back and forth. Sometimes I trained by myself, sometimes with a group, yet I was always alone in spirit.

The second image kindled my imagination more than my memories. I had begun writing a story of someone who returns to try to win back something he has lost. This is normally the way I work on a film. First I write the story, a purely fictional account, anything from three to fifteen pages long. After this is done I start the film treatment. Somewhere along the way the two first images had created two central characters and their point of convergence was water.

What does water evoke for you?

I love water. It gives me a pleasure that is purely physical. Even if I submerge myself in a bath at home, I feel transported away from everyday life. When I contemplate the ocean I can't help but feel like I'm travelling great distances thinking of the sheer enormity of its surface, unable to resist the desire to plunge in whatever the temperature or weather. Especially the Atlantic Ocean, the coldness of its water and its waves have a regenerative effect on me, it charges me with energy.

Filmmakers, like many people, have to "contain" their desires into an everyday discipline and a routine. Because of this we lose a little of our physical ability to feel. It's my spirit that does the work, I don't feel my body as I should. Spending hours writing, confronting the spirit and its darker sides in total isolation can often become a terrifying experience.

In Agua I think that I wanted to rediscover this physical pleasure and move away from the mental terror. My character Chino reflects this. Goyo has already passed that point but will have to face his old demons again. Both of them have lost their 'primal' pleasure in what they do. This is what they are trying to find.

Your first feature film Vagón fumador was a film that was largely "nocturnal". In Agua it's light that predominates. We could say that Agua is an illuminating film despite the opacity of its central characters. Would you agree with this?

In the night, the characters of Vagón fumador felt free, unwatched, living in impunity. Living not in time but space. In Vagón fumador, I purposefully kept everything in wide shots, not cutting anything out of the frame. When I finished the film, the night had lost its enchantment. From there on I saw a sadness in the streets that was previously unknown to me. You have to look at this in terms of the climate at the time. It followed the economic crisis in 2001 which altered the visual panorama of Argentina.

With Agua I wanted to reverse this, to film everything in the day. But here the characters would be constrained by an element that isolates them – water. Where they don't perceive the world outside themselves. I did not want to put their detachment in the spotlight but I did want to give them the possibility of moving on, connecting to the world outside, literally allowing them to step into the light.

How did you conceive the visual universe of Agua which doesn't seem to resemble anything which has gone before?

I wanted a clean, precise image, as if cut with a scalpel. This is why I wanted to film in 35mm. In the film there are three clear visual worlds: clear water, murky water and earth. In the clear water I wanted to show that it is here where the characters "see". Always filming them from a

point of view within the water, within their 'interior' world, submerging with them. To do this I used underwater tracking shots.

In the river, the murky water, we see nothing. The water is brown. Here I chose to show that the characters are in a sense, blind. Instead of going into a studio to simulate their vision I filmed them from the outside, above the water.

On the earth (which for me represents everyday reality), I wanted a "clean" image with fixed shots to reflect the lack of mobility and the rigidity of the characters. Movement was reserved for the scenes in the water where the characters are fluid. There was also another constant theme in the film, the separation of the spirit and the body. To visualize this, I used wide shots. From these shots I inter-cut with fragmented bodies, close ups, almost a total absence of shots of the entire person. Behind these formal choices I suppose, hides a deep scepticism that a person is able to fully harmonise all the elements that make up a whole.

In film, the sound is also of primary importance and very innovative; it supplements the hypnotism of the images. How did you create it?

The importance of the sound and its treatment in the film were clear to me from the beginning. It's difficult to show what is actually happening to someone who is submerged in water for hours repeating the same exercise over and over. I attempted to explain this through the sound. I tried to evoke to this idea of "interiority". There was no room for conventional music. Of course, the risk of using no music was to lose some of the emotional impact but I decided to go ahead. We can close our eyes if we don't want to see but we can never totally block our ears. Sound infiltrates even if we decide not to listen to it, and sometimes when least expected, it reappears. In this way, hearing functions like the sense of smell.

In Agua, Goyo and Chino don't integrate into what surrounds them. Why is this?

Goyo and Chino are outsiders. On the land they can't manage to function, to connect, they are fish out of water so to speak. A swimming pool is from a graphic point of view a peaceful image. A blue rectangle of water, contained where there is always an edge on which to cling. But it's also a trap. It alters, for those who practice swimming professionally, their relations with the outside world. Generally, I think that this is something that can happen to anyone obsessed by a single thing. We close ourselves off. We forget the alternative tangents and possible ways to do things. People start to act distant toward you. It's the beginning of the solitary road.

Between Goyo and Chino there is a kind of system of unarticulated co-operation like a relay race. The more experienced swimmer passes the baton to the novice should he encounter difficulties. But is there also a change of roles between the men? In what way does Chino help Goyo?

It is complex. Chino doesn't help Goyo because for Goyo, it's already over. But before his "end" Chino makes it possible for Goyo to be a hero. Goyo sees in Chino a mirror of himself a few years earlier. First Goyo tries to prevent him from making the same mistake that he has made: to quit. Aiming to make him realise that it is not a matter of losing the race or leaving the profession but what is important to them both: the passion which animates them. Goyo realizes that he's grown older. He wants to cheat this but finally he can't. When he watches Chino swimming instead of him, he's ashamed of himself. But his envy transforms into admiration. It's like watching a bird fly, and because he can't be like him, he wants to take him down and wear his feathers as a trophy. But he resists the temptation. Despite his faults, this is something Goyo can't do. He simply abandons Chino in the river, like he has abandoned everyone. But after seeing Chino become so dexterous, so driven, Goyo thinks that when he leaves this time, it is the right thing to do. Chino is going to finish badly, not only discredited but lost, wounded and abandoned. Despite this, he picks himself up and grows up. So in a paradoxical way Goyo was right.

Perhaps I am interested in the type of people who fail and, stubbornly pick themselves up off the ground without much thought. Passion makes us persist despite all logic. We're used to

seeing "visible" heroes, media heroes who we don't question. What interested me was this hero who will not acknowledge to himself that he has failed even if nobody knows it. Those who fall then rise again in silence.

In the beginning of the film, in the desert, Goyo seems to be leaving a sort of "void", returning to confront his past. Why? It resembles a decision from a hero character in classical myth.

Taking Goyo as a central figure the film is not unlike a Greek tragedy. The hero is blind to the fact that he repeats his mistakes. He sees neither the danger signals nor the alternative roads that he can take. His destiny leads right up to death but because he saves someone before dying, he acquires this heroic dimension.

What relationship do Goyo and Chino have with the women ?

Maria, Luisa and Ana form a kind of triptych of different "states" of femininity. The three of them emerge at the same time and are superimposed. Maria was abandoned, but she pulled herself together and got on with her life. She created a new family and doesn't want anything to destabilise this, not even the truth. Luisa is the breadwinner of the family. She conceives time in biological terms, unlike Chino for whom time is a predominant question. To express this more clearly, Chino wants to control time and Luisa adapts to it because imminent birth of her baby doesn't depend on her. The resignation and compliance of Luisa is the cord which tethers Chino to the earth. Ana is the one who understands and forgives without judging. Rossellini declared that, "The true moral position is tenderness" and I believe that position helped to guide me to create the character of Ana. I believe that women have a different emotional way of thinking than men (who have a habit of separating thoughts from emotions). Goyo and Chino are the two extremes of this masculine position, and it was natural that they didn't connect to any one of the three women. Perhaps there is hope for them at the end but the film only asks the question.

What ideas does the river evoke for you?

I have to admit that the river provokes in me an instinctive mistrust. It seems to be without law and without civility, for me it is the incarnation of cruelty. The law of the jungle, survival of the fittest. Why doesn't the ocean give me that feeling ? Maybe because the horizon is infinite which always evokes a promise. Perhaps also because the ocean is cyclical. It has its own laws. The tide rises and falls but we can understand its function. The river for me is the jungle, far from the idea of an "idyllic" Nature like Rousseau depicts. It's like hell, the dark side.

Interview by Luciano Monteagudo







Née à Buenos Aires, Argentine en février 1969.

Etudes de Littérature classique et de Cinéma

Elle réalise, écrit et produit son premier long-métrage VAGÓN FUMADOR.

Prix du meilleur réalisateur - Huelva 2002

Prix du public - San Francisco 2002

En 2005, elle fonde la société "BAMBÚ" et produit AGUA.

Was born in Buenos Aires, Argentina, in February 1969.

She studied Classical Literature and Cinema.

She directed, wrote and produced her first film VAGÓN FUMADOR.

Winner - Huelva 2002 - Best New Director

Winner – San Francisco 2002 – Audience Award

In 2005 she founded the production company "BAMBÚ" and produced AGUA.



LISTE ARTISTIQUE / CAST

Goyo

RAFAEL FERRO

Chino

NICOLÁS MATEO

María

GLORIA CARRÁ

Ana

LEONORA BALCARCE

Roque

PABLO TESTA

Luisa

JIMENA ANGANUZZI

Jorge

DIEGO ALONSO

LISTE TECHNIQUE / CREW

écrit et réalisé par / *directed and written by*

VERÓNICA CHEN

co-scénariste / *co-writer*

PABLO LAGO

produit par / *produced by*

VERÓNICA CHEN (BAMBÚ - Argentina) & DENIS FREYD (ARCHIPEL 35 - France)

image / *photography and camera*

SABINE LANCELIN - MATÍAS MESA

montage / *editing*

JACOPO QUADRI - CESAR D'ANGIOLILLO

son / *sound*

MARTÍN GRIGNASCHI – FEDERICO BILLORDO

maquillage et coiffure / *make-up and hair-dressing*

KARINA CAMPORINO

décors / *set designer*

EVA DUARTE

costumes / *costume designer*

PAOLA DELGADO

consultant sportif / *sports consultant*

DIEGO DEGANO

assistant-réalisateur / *assistant Director*

NICOLÁS DI COCCO

producteurs exécutifs / *line producers*

GABRIELA SCHMID - NICOLÁS MARTÍNEZ ZEMBORAIN

une coproduction franco-argentine / *an argentine-french coproduction*

BAMBÚ et ARCHIPEL 35

avec le soutien de / *with the support of*

INCAA (Argentina)

et la participation de / *and the participation of*

FONDS SUD CINEMA

Ministère de la culture et de la Communication - CNC

Ministère des Affaires Etrangères

(France)

ce projet a bénéficié du soutien au développement de / *the project was developed with the support of*

Cinéfondation – Résidence du Festival – Festival de Cannes

Scriptwriter's Lab - Sundance Institute – Fundación Toscano

Cinemart - Rotterdam Film Festival

Locarno International Film Festival - Work in Progress for 11 argentine projects













