

“Sin el arte no puedo comunicarme con otros”.

Entrevista a Manque La Banca

Anabella Castro Avelleyra | CONICET – Universidad de Buenos Aires | anabella.castro.a@gmail.com

Ignacio Dobrée | Universidad Nacional de Río Negro – Universidad Nacional del Comahue | nachodobree@yahoo.com

Esta entrevista a Manque La Banca tuvo como objeto indagar en torno a su obra, a los movimientos interregionales que supuso el desarrollo de su carrera como realizador audiovisual y a los modos de producción de sus películas, en el marco del proyecto de investigación “Modalidades de producción y de representación en los cines regionales de Argentina: diversificación de la producción y debates en torno a las identidades regionales”.

Manque La Banca es un artista multifacético, un cóndor que sobrevuela, libre y salvaje, el paisaje del audiovisual, dotándolo de un aliento energético y refrescante. Pero, como en la canción de Simon & Garfunkel, este Manque también prefiere sentir la tierra debajo de sus pies. Puntualmente, aquella que lo vio nacer los primeros días de 1990, esa Bariloche en la que vivió hasta que, dieciocho años después, se fue a estudiar a La Plata. Con el paso del tiempo, La Banca pisa cada vez más fuerte ese territorio que desde niño viene experimentando intensamente. Y de cada una de esas huellas deja registro, volviendo insistentemente a filmar en el terruño.

La pasión por registrar es algo que trae en la sangre, ya que su familia materna tenía la costumbre de dejar constancia audiovisual de eventos familiares. La cámara de VHS andaba por ahí, y una escuela secundaria con orientación en comunicación hizo el resto: a los 16 años, como actividad curricular, realizó su primer cortometraje, *Un gol a tu conciencia*, que participó de un concurso municipal en el que ganó un premio. Esta experiencia, y el descubrimiento de que detrás de esas películas que miraba en la tele había un creador, un autor igual al de los libros, lo empujó al registro documental de lo cotidiano, ya con una cámara mini DV y en el marco de un taller de cine con el realizador barilocheño Mariano Benito. Dos cortometrajes más configuraron la antesala de la partida a la provincia de Buenos Aires, con el objetivo de estudiar en la Facultad de Bellas Artes de La Plata. El entusiasmo era tal que nada parecía suficiente, así que acompañó esos primeros años de estudios universitarios con cursos que tomaba en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA). Esa energía incontenible lo condujo a participar de toda iniciativa artística a la que lo convocaran, y así fue como aceptó la invitación para sumarse a “Archivo Expandido”, proyecto que lo llevó al Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), a la Semana del Cine Experimental, y a una gira por Europa. Esta experiencia, en sus propias palabras, le cambió la vida.

La realización del cortometraje *Grrr* (2012) y el inicio de rodaje de *Los muertos dos* (2016) fueron desacelerando el ritmo de cursada de una carrera universitaria que, además, no le ofrecía una formación en

lo que había decantado como su área específica de interés: lo experimental. Y es que, aunque llegó a la facultad con la intención de hacer cine político-militante, porque para él "el cine era la revolución", pronto comprendió que había otros caminos, tanto o más revolucionarios, que transitar. El descubrimiento del movimiento antropofágico que se desarrolló a principios del siglo XX en Brasil jugó un papel importante en el desarrollo de una voz y una estética propias. Manque nos cuenta que los artistas de aquel movimiento, "en su búsqueda por una identidad estético-política, entendían que esa identidad se conformaba por comer lo que venía de afuera, comer estéticas eurocentristas, europeas, y resignificarlas desde una perspectiva latinoamericana, amazónica". Plegarse a esta perspectiva le permitió librarse de cualquier sentimiento de culpa por disfrutar las influencias de la cultura pop norteamericana, apropiándolas y resignificándolas desde su propio tiempo y espacio. Por ese camino Manque La Banca va definiendo una identidad que encuentra su exponente más reciente en el largometraje *Esquí* (2021).

Sobre esto y un montón de cosas más hablamos durante casi cuatro horas, un día antes de la Nochebuena del 2021, en una videollamada que unió a La Plata, Palermo y Cipolletti. Un poco de esa charla es la que compartimos con ustedes a continuación.

Anabella Castro Avelleyra: En tu caso, salir a conocer el mundo en cierta manera implicó un volver.

Manque La Banca: Sí, totalmente. Fue también reencontrarse con la ciudad desde la perspectiva de lo apocalíptico, yendo a buscar las locaciones para *Los muertos dos*. Incluso me cayeron fichas del territorio, de algunos *modus operandi* de lo que implica la construcción, el abandono, la destrucción, la reconstrucción, algo de los procesos del mundo capitalista turístico.

ACA: Vos habías hecho unos primeros cortos en Bariloche cuando estabas en el colegio, te fuiste a La Plata a estudiar, hiciste todo un recorrido a nivel internacional trabajando, después volviste a Bariloche y nos estás diciendo que empezaste a ver algunas cuestiones de otro modo. ¿Cómo crees que te cambió la forma de mirar el espacio entre esas primeras experiencias adolescentes y el momento en que volviste a hacer *Los muertos dos*?

MLB: Es una buena pregunta. No sabría bien cómo responder. Por ahí te puedo seguir narrando esto de buscar las locaciones. Estuvo la erupción del volcán Puyehue en Chile y todo se llenó de cenizas. Nuestro plan era agarrar esas cenizas y encontrar espacios dentro de la ciudad donde pudiésemos utilizar ese material como parte de esta catástrofe apocalíptica, que, aunque no se evidencia en *Los muertos dos*, se entiende que sucedió. Llegamos tarde, porque habían pasado ya un par de meses y no había tanta ceniza dando vuelta. Creo que, en realidad, lo que hice fue volver a los lugares conocidos y, bajo el recorte del lenguaje, intentar darles un contexto, hacerlos entrar en esa dinámica de la ficción apocalíptica. Fue un proceso que supuso tener ciertos conocimientos del lenguaje y cierta seguridad para decir "si uno este plano con este otro y muevo la cámara para allá, recorto esta casa que está acá y hago tal cosa, esta ciudad de repente parece que está en un estado de abandono total". Creo que la mirada sobre la ciudad se vio modificada en relación al conocimiento del lenguaje. Pero sigamos avanzando, creo que se va a responder sola la pregunta, van a aparecer más cosas.

Ignacio Dobrée: Hablando de tus primeras películas, vos mencionaste *Grrr*, ¿ese cortometraje dónde fue filmado? ¿Bajo qué condiciones, algo similar a lo que pasó con *Los muertos dos*?

MLB: Sí, también fue en una cátedra, Iluminación y Cámara III, la única experiencia en filmico que había en la carrera. Se compraba una lata de 122 metros, diez minutos de material, en forma grupal, y se filmaba. Una cátedra muy nefasta, porque se filmaba con una Bolex de la facultad, una cámara que es alucinante porque tiene muchísimas funciones que permiten experimentar y generar todo tipo de imágenes y, sin embargo, en la cátedra nos obligaban a usarla de una determinada manera. Te hacían una bajada de línea, tenías que hacer un corto muy estúpido y que lo pudiera entender tu abuela. Te hacían todo un lavado de cerebro, y los cortos quedaban muy chotos. Se invertía un montón de guita y tiempo en hacer estos trabajos prácticos y eran inmirables. No te dejaban sacar la cámara afuera del set. Mucha estupidez, no tenía ningún sentido. Entonces, el corto lo que hacía dentro de su forma era una especie de crítica a la cátedra, y el proceso de realización fue tan prolijo, tan perfecto, que la cátedra no nos podía decir que no a la propuesta. Fue un poco jugar eso, utilizando las reglas que proponía la cátedra. Esa fue la primera experiencia retórica que tuve con el lenguaje: con un marco de acción muy limitado, cómo utilizar la lógica; cómo utilizar las reglas para romperlas. Fue un ejercicio retórico que estuvo buenísimo en ese sentido. También fue muy liberador.

ID: ¿Cuál considerarías que fue tu ópera prima?

MLB: La ópera prima es *Esquí*, porque *Los muertos dos* todavía no está terminada. *Los muertos dos* fue una explosión de energía tremenda, un montón de años de trabajo para romper con lo que nosotros llamamos la maldición de Bellas Artes. Veníamos vivenciando la experiencia de películas en nuestro entorno que quedaban truncas, de gente de otras generaciones. Decíamos que había una especie de maldición en relación a la Facultad de Bellas Artes, que no se podía concretar la realización. Creo que algo de eso también fue lo que a mí me hizo escaparme. Y hacer esta película motivó a mucha gente también. Eso fue loco. Incluso un par de personas un poquito más grandes dijeron "si los pibes lo están haciendo, vamos a hacer nosotros". Me acuerdo que se rumoreaba mucho eso. También hicimos mucho espamento nosotros, porque primero la película iba a ser una serie web -que sacamos unos capítulos que estaban buenísimos-. La idea era que fuese una película de elige tu propia aventura, con una estructura narrativa caleidoscópica, de rompecabezas. Entonces, habíamos diseñado una página web que tenía distintas pantallitas, cada una con un capítulo distinto, y a futuro la idea era diseñar un sistema que permitiera que eso se mezclara, entonces podías ver la película de distintas formas. Un delirio que no logramos, pero había algo de buscar una estructura narrativa que tuviese esta posibilidad de combinarse de distintas maneras para lograr distintas películas hacia adentro. Al final apareció el documental. Como experiencia fue increíble. Pero todavía no está terminada, le voy a dar un poquito más de tiempo y en algún momento voy a retomar esos materiales.

ACA: *Los muertos dos* tuvo este proceso de gestación continuado, que todavía sigue y, por lo que nos fuiste contando, fue pasando por distintos formatos, fue siendo pensada de distintas maneras. En el caso de *Esquí*, ¿cómo fue el proceso? Porque ahí entra a jugar una coproductora. Quería saber si eso planteó algún tipo de diferencia en la forma de trabajar, de pensar tal vez incluso la preproducción, el propio proyecto.

MLB: Sí, el proceso de *Esquí* fue muy distinto. Conocí a Jerónimo Quevedo, de Un Puma, en el 2017, en la Bienal de Arte Joven. Yo estaba en desarrollo con el corto *T.R.A.P.* (2018), Jero lo vio, le gustó mucho, y me dijo "tenés que terminar esto. Mandémoslo a la Berlinale". Mi mayor expectativa era BAFICI, para

mí ya era un lujo. ¿Y qué pasó entonces? Se manda el corto, queda en la Berlinale, y arranca toda una nueva etapa en la que se consolida nuestro discurso y empezamos a pensar cómo seguir. Después de la Bienal de Arte Joven nos habíamos vuelto a encontrar con Jero en el festival de Bariloche y ahí le había contado una idea que yo tenía hace tiempo, en relación a un documental de observación sobre Bariloche, que consistía en mostrar el cotidiano de un trabajador de las aerossillas del cerro Catedral y una conversación que había devenido en torno a la desigualdad de la ciudad y el contexto socioeconómico de Bariloche. Desde la productora Un Puma la decisión que tomaron fue acompañarme con ese proyecto, que implicaba aplicar a una quinta vía del INCAA.

ACA: Para acceder a la quinta vía necesitabas a Un Puma.

MLB: Sí. Exactamente. Ya sabíamos que no contamos con Parquee para hacer determinadas gestiones, porque es muy disfuncional en términos administrativos. Parquee funciona como una especie de núcleo de explosión de ideas y de probar cosas, pero no para desarrollar o gestionar.

ID: ¿Tiene alguna figura legal Parquee?

MLB: No, no tiene ninguna figura legal. Al menos no en los términos que necesitan este tipo de películas. Así que fue perfecto encontrar a esta gente. Yo también entendí algo de la dinámica del producir de esta manera que es buenísima: que alguien se encargue de los papeles, de llevar adelante eso. Aprendí muchísimo, también me interesa esa parte; ahora no lo veo tan difícil, no lo veo tan lejano. Que un grupo de personas te organicen en ese sentido es un lujo, y aproveché esa facilidad para escribir el guion durante el 2018. En el 2019, con esa primera versión del guion, arrancamos con un proceso de búsqueda de financiación que implicó armar un *teaser* y empezar a participar de laboratorios de desarrollo. Participó del laboratorio del BAFICI; ahí nos ganamos dos premios de postproducción, uno de imagen, uno de sonido y uno para ir al laboratorio de desarrollo del FID Marseille. También fue al Talents Guadalajara y al Talents de Berlín. Un Puma es una productora muy joven, que se hizo conocida con *El auge del humano*, una película de Teddy Williams.

ACA: Te quería preguntar algo en relación a eso, ¿fue casual ese encuentro con Jerónimo o hubo un acercamiento por parte de alguno de los dos?

MLB: Fue casual en la Bienal de Arte Joven, o sea, casual y no tanto.

ACA: Porque hay algunas relaciones entre sus películas. En *Pude ver un puma*, de Teddy, está también esta cosa apocalíptica. Me pareció que había algunas filiaciones en lo estilístico entre ustedes y me preguntaba cómo habías llegado a Jerónimo, si tenía que ver con algo de eso o no.

MLB: Y... supongo que sí. Jerónimo tiene las antenas paradas para estar sondeando qué es lo que pasa a nivel generacional entre sus pares, y yo aparecí como un bicho rarísimo, porque venía de La Plata, de la Facultad de Bellas Artes. Ellos son de la FUC (Fundación Universidad del Cine), son de otro universo, así que aparecí ahí como un bicho sacado de otro pozo, con otra lógica, con otra forma, pero había ciertas coincidencias a la hora de producir y de mandarse adelante con los proyectos. Así que él hizo esa lectura y me re bancó. Fue muy loco ese rodaje también, se pareció mucho a *Los muertos dos*, en el

sentido de que llegamos con Pilar Falco, la asistente de dirección, quince días antes del rodaje, a ver qué de lo que estaba en el guion se podía filmar y qué no. Se sumó Ailén Mahuida y entre los tres le empezamos a dar forma a *Esquí*, pero con un *deadline* que era muy ajustado. Caímos sin nada y en esos quince días pasó todo: conocimos a los pibes de la carpintería Al Margen, a Paco el sillero...

ACA: ¿A toda esa gente la conocieron quince días antes de comenzar el rodaje?

MLB: En un punto sí. O sea, yo ya venía tejiendo redes, conozco mucha gente en la ciudad. En algún punto es medio tramposo lo que estoy diciendo porque, está bien, son quince días antes, pero ya llevo habitando ese espacio hace veintipico de años.

ACA: Cuando vi la película me preguntaba justamente cuál sería la relación que tenías previa al rodaje con esa gente, o cómo había sido la selección de las personas que participan de la película.

MLB: Bueno, justo a Fernandito, Nahuel, Paco, Antonio y Aixa [los protagonistas de la película] sí los conocimos en la previa al rodaje, pero yo tengo muchos vínculos y muchas líneas y ya sabía adónde ir a hablar, no fue caer como un extranjero quince días antes a un lugar que no conocía. Entonces los vínculos humanos con estas personas sí se gestaron en esos quince días, pero el resto de los personajes son todas personas más cercanas. Yo enseguida le dije a la productora que la gente tenía que cobrar, que había algo en relación al trabajo que teníamos que resolver, que no podíamos ir a extraer esas representaciones, así como si nada, e irnos. Ahora la mayor revolución a la que puedo aspirar con el cine es que la gente cobre un buen sueldo, si es necesario que se quede con un porcentaje de la ganancia. Hay algo ahí donde todo un universo de contradicciones empieza a hacer sentido cuando hay un intercambio económico. Y después pasa lo humano y es increíble. Me di cuenta de que la mejor manera de transmitir que *Esquí* es una búsqueda política, estética, filosófica, con una determinada línea, era comunicando que había un intercambio económico. Fue una forma de mostrarles que el cine utiliza las representaciones, y esas representaciones quedan para la eternidad, y eso es un valor que no tiene precio. Es mucho lo que una persona entrega cuando se pone frente a una cámara y yo estoy siendo explícito, me gusta hablarlo en estos términos porque siento que el cine político argentino, el documental, se ha ido a la chota con el extractivismo cultural, porque me gusta llamarlo de esa manera. Es un término que empecé a aplicar charlando con Cristina, que es la curadora de la Berlinale Forum, cuando yo le planteaba estas cuestiones. Encontré una coherencia ética en este proceso del intercambio, de la sociabilización de bienes materiales, que creo que genera vínculos más sanos con la práctica documental. Creo que debería ser el futuro del documental. Eso fue el descubrimiento en *Esquí*. Hubo algo ahí muy necesario, le aclaré a la productora que una parte del presupuesto se tenía que ir en sueldos de las personas que iban a participar, que esto no se podía entender como un documental en sus formas tradicionales, y supongo que eso también habilitó un marco de acción más fluido. El guion original se transformó un montón. Un montón de cosas quedaron afuera y el plan a futuro es ir generando distintas piecitas que vayan acompañando el desarrollo de estas historias que suceden en *Esquí*.

ID: En relación a esto último que planteabas, noto cierta recurrencia en la concepción de la obra, si lo tuviese que decir en términos crudos es como no dejarla ir, volver sobre *Los muertos dos* y pensar también *Esquí* como un proceso que es mucho más largo que el tradicional: producción de la película, circulación, estreno y pasar a otro proyecto. Haciendo una mención a los cortos, el proyecto de *Los 7*

perdones capitales, que hay tres y entiendo por el nombre que faltan cuatro, que en algún momento aparecerán o no, pero está esa idea tuya de continuar con el proyecto más allá de los lugares clásicos.

MLB: Sí, eso está buenísimo. Mi posición en relación al arte es una posición muy vinculada al contexto, para mí el arte es una forma para interpretar mi universo de redes cotidianas, es una forma de analizar y analizar y generar vínculos, eso lo tengo muy claro hace un tiempo. También me empecé a dar cuenta de que yo era una especie de artista bastardo, y en eso me posiciono en una tendencia más generacional, de la prueba y el error. No me siento representado por Lucrecia Martel, por ejemplo, que es una persona con una claridad y una visión. Siento que eso es algo de otra época ya, un poco caduco si se quiere, personas con una seguridad y un entendimiento del contexto muy preciso, que van y realizan estas pocas películas y ya con eso arman una revolución estética a nivel mundial. Me siento muy ajeno a ese mundo, y más cercano a una experiencia con el arte cotidiana, constante, del ensayo y error, porque tiene que ver básicamente con armar los vínculos y las redes de personas, o sea, sin el arte no puedo entenderme con otros básicamente y él es el motor de acción de este universo y es lo que me hace pensar y avanzar y retroceder.

ID: A partir de lo que vos planteás estás marcando una necesidad de vínculo con el territorio, de no desentenderse, de no ir, filmar y salir.

MLB: Totalmente. En el caso de Bariloche es también muchísimo más fácil eso, porque vuelvo siempre, es un lugar al que regreso. Pero, sobre todo, hay que tener muchísimo cuidado con las representaciones que provienen de personas que no pertenecen a nuestro mismo estrato social, que no tienen las mismas herramientas, que no tienen el mismo acceso. En *T.R.A.P.* es una decisión colectiva que nadie cobra y no hay un intercambio económico, no se necesita ni charlarlo, porque estamos haciendo una experiencia colectiva de un determinado grupo de personas que comparten una forma de pensar el mundo y estamos yendo a hacer un ejercicio, de una praxis en relación a esa forma de ver el mundo. Pero con Fernandito y Nahuel (personajes de *Esquí*), como el proceso es otro, me parecía mucho más sano y necesario el intercambio. Cuando caímos con la propuesta, nuestro interés era meternos de lleno con la historia de Rafael Nahuel¹ y llegar a involucrarnos con su familia, iba un poco por ahí la línea, pero descubrimos un contexto que interpretamos era demasiado complejo para ingresar o para acercarnos. En algún punto descubrimos que trabajar con Fernandito y Nahuel era hacerlo desde un lugar nuevo, sin tanta carga mediática ni política, desde la ingenuidad y el amor que se tenían como amigos. Y esa fue una decisión que para nosotros fue muy acertada, muy estratégica en un punto también.

ID: Incluso recupera un aspecto de la vida de Rafa Nahuel que ha estado bastante ausente del tratamiento mediático. Y desde un lugar, me parece, bastante sincero, que tiene que ver con los vínculos en el barrio, de la ingenuidad -en el mejor sentido de la palabra- que tiene un pibe de 16 años que está preocupado por el mundo, está preocupado por su gente, pero también está preocupado por ir a la esquina a reírse con sus amigos.

¹ Rafael Nahuel, un joven integrante de la comunidad Lafken Winku Mapu, fue asesinado el 25 de noviembre de 2017 por la Prefectura Naval Argentina. Para mayor información ver: <https://violenciapolicial.org.ar/historias/rafael-nahuel/>.

MLB: Si, totalmente, había algo de esa frescura que tienen, jugar con ellos, esa experiencia de ir al cerro, fue buenísimo. Para todo tienen un retruco, es una manera de interpretar el momento, las palabras, cómo transforman el lenguaje. Son como juglares, son muy conscientes del lugar donde están y realizan todo el tiempo operaciones performáticas muy rápidas que te descolocan, como una lucha constante contra el poder.

ACA: Cuando empezamos a hablar nos decías que te habías acercado a la Universidad de La Plata enfocado en el cine político, ahora también expresabas una serie de críticas a una cierta vertiente del documental político contemporáneo, y es muy particular la manera en la que lo político atraviesa todo *Esquí*. ¿Qué decisiones tomaste para que lo político aparezca de esta manera tan peculiar en la película, tan distinta a esa otra vertiente del documental? Porque es muy claramente política y, al mismo tiempo, de una manera que no es tan habitual en el documental.

MLB: Yo entiendo que la diferencia entre el documental y la ficción no existe, entonces utilizo las formas estilísticas que se han establecido como posibles en uno u otro para armar estos híbridos, y hacer que esta mezcla de las formas empiece a operar con libertad. Entonces voy haciendo estas operaciones donde se arman sistemas, son pequeñas burbujas narrativas y estéticas que empiezan a armar núcleos, lo que llamo una estructura rizomática. No es una forma lineal de atravesar una experiencia estética, sino que son núcleos que se van uniendo entre sí, que son muy disímiles, pero hay algo, por distintas operaciones del lenguaje, a través del montaje, del sonido, que va generando este mapa, esta red conceptual. Esa es la definición política para mí más fuerte, entender que una experiencia audiovisual no es una construcción lineal de algo, sino que es la ruptura y la convivencia de mundos muy diversos entre sí, de estéticas muy diversas. Hacerlas convivir es una experiencia política para mí, desde la forma. Esta manera de pensar el mundo en términos rizomáticos inevitablemente te coloca en una interpretación política, porque todo de repente tiene un vínculo ligado con lo social, y lo social a la vez con lo fantástico, y lo fantástico con el videoclip. Lo que estamos haciendo tiene que ver con una línea estética vinculada a lo fragmentado y la mezcla con las distintas formas narrativas y estéticas, y es como una militancia por una forma de vida, o de interpretar la vida, que implica una búsqueda transversal en la que las distintas clases sociales y las distintas estéticas conviven. Tiene que ver con la diversidad y con posicionarse en un lugar de la creación que, al estar atravesado por esta transversalidad, va generando vínculos mucho más complejos también, y esa es la experiencia política, al fin y al cabo.

ACA: En Parque ya nos dijiste que no había ninguna figura legal como productora, y la comparabas un poco con Un Puma, a medida que ibas hablando. ¿Cómo funciona?

MLB: Es que en realidad no es una productora. Nunca nos sentimos a gusto con el concepto productora, nos parecía una cosa muy industrial, que no era lo que nosotros hacíamos. Fue pasando por muchas etapas, y ahora quedó como un sello audiovisual y distribuidora de arte contemporáneo. Pero tampoco termina de funcionar como tal, porque está muy anclada a la parte musical, a la banda que tenemos con Antú, a nuestros proyectos solistas y a algunas otras bandas. Nos quedó muy trunca la parte comunicacional y la página web está siempre en proceso. Es rarísima la sensación. Por un lado, es buenísimo, porque es un lugar muy relajado, tiene una página de Instagram y vamos subiendo todo ahí y se va archivando. Pero, por otro lado, me molesta un poco que no se termine de cerrar, porque hay

algo en mí que tiene que ver con cerrar ciclos y procesos, y eso de la página web siempre inconclusa es un jueguito que me hace la cabeza cotidianamente. Creo que se va a solucionar cuando haya una entrada de capital que se pueda usar para reinvertir y darle una forma. Porque también pasa que no podemos pedir subsidios ni nada porque no tiene una figura legal, el grupo no funciona de esa manera, es más bien un lugar en donde nos reunimos y hacemos muestras, recitales, experimentos y cortos, y también en las películas aparece nuestro logo. Tenemos muchos contactos ahora a nivel global, de festivales, hay una especie de red armada, y hay que empezar a sistematizar esos contactos. Además, nosotros nos cuestionamos cualquier espacio al que pertenecemos. Si subimos un tema a Spotify, ya estamos cuestionando a Spotify y es todo mucho enrosque. Pero esa es la gracia también, así surgen estas reflexiones y estos materiales. Ahora Antú está distribuyendo un disco que no se sube a redes, se puede comprar y recibís un link de descarga, y la plata va destinada a un grupo de comunidades mapuche que están resistiendo en la Araucanía. Entonces, Parquee es el lugar en el que se disputa ciertos lugares de poder de la cultura pop, y es una especie de bastión de resistencia a las dinámicas empresariales de la cultura, con una patita siempre adentro y cuestionando, entrando y saliendo. También la música que hacemos siempre tiene una pata con el cancionero o con lo que está ahí dando vueltas, y nos sirve para ir disputando y discutiendo ideas, tomando posicionamientos políticos también, con las formas de hacer. En ese sentido es muy libre y muy copado y está buenísimo, pero la otra parte es muy caótica; ya llegará el momento en que se acomode.

ID: ¿Cómo buscan las fuentes de financiamiento en relación a los proyectos?

MLB: Todo lo que es Parquee siempre fue autogestionado y durante muchos años hacíamos fiestas para recaudar dinero para los proyectos. Después empezamos a trabajar y usábamos ahorros; por ejemplo, *T.R.A.P.* lo financié con 20.000 pesos que había ahorrado trabajando en ese momento. Como todo el trabajo de Parquee es muy personal, autoral, reflexivo, ensayístico, tampoco requiere de tanto presupuesto, entonces hemos aprendido a resolver todas las instancias de posproducción de forma interna al grupo. En ese sentido, somos autosuficientes, nos hemos manejado mucho con la técnica para no depender de otras personas. Y una vez que empecé a producir por fuera de Parquee, con Un Puma, fueron los canales tradicionales, la quinta vía del INCAA, mecenazgo de la ciudad de Buenos Aires y laboratorios de desarrollo de proyectos: BAL, el Berlinale Talents, el FID Marseille. Así que, hasta *Esquí*, todo se produjo con este *modus operandi* de fiestas y ahorros personales.

ID: Y en cuanto a los sistemas de distribución y proyección, ¿cómo lo han trabajado?, ¿cuál es el recorrido de las películas?

MLB: Hasta que se estrenó *T.R.A.P.* las películas se distribuían en una red de festivales nacionales, que no incluían ni BAFICI ni Mar del Plata. En esa red de festivales, los que se interesaron por nuestra obra fueron Festifreak y los festivales de Cine de Cipolletti y de Bariloche. También el de Rosario y la Semana del Cine Experimental han mostrado algunos trabajos nuestros. Así que mucho giraba en torno a este circuito muy pequeño y cerrado, y también muestras autogestionadas en La Plata y en Bariloche. Un poco esa fue la dinámica hasta que *T.R.A.P.* se estrenó en la Berlinale, y a partir de ahí se abrió otro mundo. Es un corto que giró un poco a nivel internacional. Y ahora *Esquí* sí que está haciendo un recorrido muy extenso. Estamos trabajando con Juliana Schwindt, también de la Facultad de Bellas Artes, que está distribuyendo la película, y es un nuevo mundo, la verdad, bastante reciente.

ID: ¿Y hasta que empezaron a trabajar con Juliana con *Esquí*, las tareas de distribución las asumían ustedes en el marco de Parquee?

MLB: Hasta *T.R.A.P.* la distribución la hizo Parquee. Lo que pasa es que cuando estrenás en la Berlinale te empiezan a llover mails de programadores que quieren ver el corto. Después, muchos no lo quieren, pero una vez que tenés un estreno internacional en un festival de esas características también se hace más fácil, es como una gran pantalla. Las películas tienen una distribución "orgánica", como yo le llamo a esa primera instancia, dependiendo de la importancia del festival donde estrenás. La película se mueve sola por un tiempo y después de esa distribución, ese primer impulso va cayendo, entonces está bueno tener una persona por detrás que está todas las semanas organizando la información. Entonces, con *Esquí*, Un Puma se encarga de la distribución, pero convocamos a Juliana Schwindt para que haga ese trabajo.

ACA: ¿Cómo influyen las fuentes de financiamiento en el desarrollo de los proyectos?

MLB: Es loco, porque un poco tiene que ver con cómo lo comunicás. Hay un gran desfasaje en cómo comunicás un proyecto y lo que después vos hacés con eso. Y hay mucha libertad en el medio. Hay gente muy estructurada y muy esquemática que no se anima a hacer un traspaso entre la comunicación y el producto final, por decirlo de alguna manera, y quiere ser muy consecuente con eso. En *Esquí* sabía que tenía que encontrarme otra vez con la experiencia, con el territorio, y que la película se iba a transformar. Entonces, depende. Hay fondos a los que sólo accedés si tenés determinadas características: tenés que escribir la película de determinada manera, presentarla de determinada forma. Todos los fondos tienen su forma, pero algunos son más esquemáticos y ya sabés de antemano que una película como *Esquí* en determinados fondos no entra. Por ahí hacés el intento, nunca está de más, a veces se filtran esas cosas. Y un poco te vas acomodando a lo que hay, y vas buscando el perfil del fondo que vaya con el perfil de la obra que estás desarrollando. No me pasó hasta ahora de tener que acomodar la obra para que funcione con el fondo. Si lo hacés, lo hacés en términos comunicacionales, pero después hacés lo que te pinta, mantenés tu línea de trabajo.

ID: Hacés un poco de trampa.

MLB: Sí. Eso es fundamental para financiar este tipo de películas, tenés que hacer trampa. Sobre todo cuando no hay tantas bases sentadas, tantas referencias. Cuando presentaba la película en Europa y decía que quería filmar en alta montaña, en invierno, era una película que para ellos no se podía hacer con menos de 200.000 euros. Cuando les digo que se realizó con 20.000 dólares, les parece descabellado.

ID: A lo largo de toda esta charla ha aparecido en distintos lugares la cuestión del territorio, y también cómo eso, si no entendí mal, está tomando más protagonismo en tu obra. ¿Cómo ves vos la incidencia del territorio en tus propias producciones? Hablando específicamente del territorio patagónico.

MLB: Lo que me pasó con la Patagonia es sentirme muy a gusto y tener conciencia de dónde estaba posicionado, dónde vivía. Era muy consciente del paisaje, y me encantaba correr los límites cuando era pequeño. Me crié en un contexto de mucha libertad, de poder irme a la mañana con una vianda

hecha por mi cuenta de excursión con mis amigos y volver a la noche. Estar todo el día fuera de casa y que nadie se preocupara, porque sabían que tarde o temprano íbamos a volver, a lo sumo con una pierna rota (que ha sucedido). Había algo de una experiencia romántica, de experimentar el paisaje, el territorio en su máximo esplendor y saber qué tan lejos puedo llegar la próxima vez, qué tan lejos puedo llegar con mi cuerpo. Tener esta consciencia me habilitó filmar con mucha libertad y con mucha rapidez, saber cómo poner la cámara para generar determinados efectos, o conocer mucho el paisaje para capturar determinados momentos lumínicos específicos, que es un conocimiento que tengo muy inculcado y me parece que se ve un poco en las pelis, cierta magia con el paisaje. Más allá de lo social, del vínculo con las personas, tener esta conciencia de cómo se mueve la luz en el territorio y tener cierta noción de horarios y puestas de luces que creo que le brindan cierta aura particular al material. Creo que pasa por ahí.

ID: Y la elección del soporte filmico, ¿crees que tiene algo que ver con esto?

MLB: El descubrimiento del filmico en mi caso fue la posibilidad de ir contra la corriente del *mainstream* digital, y tener una limitación que me obligara a interpretar el contexto de una manera distinta a lo que estaba sucediendo entre mis colegas. Ese fue el puntapié, después se exacerbó, se convirtió en un fetiche. Ahora estoy en un proceso de desarmar también ese universo dogmático en torno al filmico, porque la experiencia de la mirada no tiene por qué estar mediada por un dispositivo, más que el dispositivo ocular. Entonces, esa misma experiencia de reflexión en torno del territorio se puede dar con digital tranquilamente, se puede dar con un celular, se puede dar con cualquier cosa. Lo que genera el filmico también es que, al ser un material tanpreciado y tan caro, estás tan limitado para filmar que le agrega un extra adrenalínico. Estoy intentando romper con el discurso ya tan viciado del filmico en estos últimos años. Buscarle nuevas maneras, nuevas formas. Se ha convertido ahora en una herramienta más.

ID: ¿Pero sentís que para otras personas también se ha vuelto un fetiche?

MLB: Sí, siento que tal vez el dogma de filmar en película, “que es mucho mejor que el digital”, termina generando espacios elitistas del pensamiento y de la imagen, de los cuales no quiero formar parte.