

# El Pampero Cine: producir al margen y otros modos de subversión

MINERVA CAMPOS

## > El Pampero Cine: producir al margen y otros modos de subversión

En el contexto del cine contemporáneo hecho en Argentina, la productora El Pampero Cine se ha definido, entre otros aspectos, por prescindir de las fórmulas más institucionales para financiar sus proyectos y, en particular, por hacer un cine al margen del Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual de Argentina (INCAA). Esta circunstancia opone su filmografía al resto del Nuevo Cine Argentino, en cuya emergencia y estabilización son muchos los autores que han señalado una importancia mayúscula (anecdótica, para otros) de los subsidios del INCAA. Coherentes con su decisión de hacer cine al margen del Instituto, han desarrollado unas fórmulas y estrategias particulares que están presentes en todo su quehacer cinematográfico: en sus métodos para conseguir financiación, para producir y filmar sus películas y también en sus prácticas de distribución y exhibición. Se trata de decisiones a las que, de algún modo, las películas son permeables y que quedan inscritas en ellas, sobre todo las relativas a los procesos de producción y filmación. Además de ello, hay ocasiones en las que la postura de El Pampero Cine con respecto a determinadas situaciones y prácticas cinematográficas también es incorporada de manera explícita a las películas que conforman su filmografía. Atendiendo a lo anterior, en este trabajo analizaremos en qué consiste la propuesta integral de El Pampero Cine, y de qué manera ponen en práctica sus ideas con respecto a lo que es (o debería ser) un cine independiente de las instituciones.

**Palabras clave:** creación colectiva; cine argentino; financiación alternativa; modos de producción; exhibición itinerante.

## > El Pampero Cine: Non-industrial Production and Other Subversion Ways

El Pampero Cine is an Argentinean production company known by its opposition to some institutional mechanisms and funding formulas, as well as for its decision of not to apply to the subsidies offered by the National Film Institute of its country (INCAA). This mode of production situates its films in a different place than the rest of titles produced within the margins of the New Argentinean Cinema, in which emergence the INCAA played a special role (understood as crucial by some authors and as merely anecdotic by others). Working outside the margins of the National Institute, El Pampero has developed particular forms and strategies that articulate

all its production at different levels: its funding methods, its ways of producing and recording its films, as well as the distribution and exhibition formulas designed for its projects. Films are affected by these processes of creation and become permeable to this particular way of making cinema. In addition, there are cases in which El Pampero's position about film funding and the institutionalization of the medium are explicitly incorporated into the stories they produce. Taking into account these circumstances, this article analyses the integral proposal of El Pampero and the ways in which the company produces films following its ideas about what independent cinema is or should be.

**Key Words:** Collective Creation; Argentinean Cinema; Alternative Funding; Modes of Production; Travelling Exhibition.

La productora argentina El Pampero Cine se creó en 2002 en torno a la primera película de su filmografía: *Balnearios*, dirigida por Mariano Llinás. Sus responsables son Laura Citarella, Alejo Moguillansky, Mariano Llinás<sup>1</sup> y Agustín Mendilaharsu, y su perfil en Cinando<sup>2</sup> da buena cuenta de la orientación del proyecto:

*El Pampero Cine nace en el año 2002, más que como una simple productora, como un grupo de personas dispuestas a experimentar y a renovar los procedimientos y las prácticas del cine hecho en la Argentina [...] La influencia de El Pampero Cine no sólo se plasma a nivel estético: su revolución alcanza —sobre todo— las formas de producción y de exhibición. Desde “Balnearios”, en el 2002, El Pampero Cine ha desarrollado un sistema de producción basado en el rechazo a los postulados industriales y [en] la radical independencia de las fuentes clásicas de financiación, que le ha permitido una producción constante y fértil* (El Pampero Cine en Cinando, 2018a).

En la cita están las claves: la labor colectiva, su independencia de las fuentes clásicas de financiación, la experimentación en sus fórmulas de producción y exhibición, y las particularidades temáticas y estéticas de las películas de El Pampero Cine. A estos presupuestos solo cabría añadir que sus responsables defienden que cada película necesita tanto una forma como una producción y una distribución particulares, diseñadas específicamente para ella (Citarella en Espejo, 2012).

La misión se presenta dificultosa, pero El Pampero parece estar cumpliéndola gracias a una serie de prácticas que son, precisamente, el objeto de este trabajo. Sus modos de hacer cine, en términos generales, subvierten lo canónico del medio: operan fuera de los marcos industriales e institucionales a la hora de financiar, producir y exhibir sus películas, al tiempo que proponen otras maneras de relacionarse con el cine como creadores y como espectadores, orquestando desde diferentes frentes la revolución que anuncian.

El marco general que nos permite estudiar El Pampero en los términos descritos es el de los *Production Studies*. Si bien los métodos y preguntas de este campo interdisciplinar varían en función de cada objeto cultural o, ciñéndonos a nuestra área, de la producción de cada película, lo que define esta perspectiva es que pone el foco en los procesos de trabajo y en la propia labor creadora.<sup>3</sup> Nos interesan especialmente dos ideas que subraya Miranda Banks a este respecto: por un lado, el carácter anti-autoral de los *Production Studies*<sup>4</sup> y, por otro, el hecho de que estos incluyan también “lo marginal”, dado que “no toda la producción tiene lugar dentro de un contexto industrial” (Banks, 2018: 158, 159). En ambos casos, se trata de ideas propicias para acercarse a El Pampero, y que nos permitirán abordar los diferentes aspectos que conforman su propuesta cinematográfica.

Articularemos este trabajo en varios epígrafes con el propósito de atender a todas las estrategias mediante las que El Pampero pone en jaque las formas y prácticas canónicas del cine contemporáneo. Lo primero será presentar a quienes integran la productora: sus responsables, pero también los

1 Agradezco a Mariano Llinás su disponibilidad y sus respuestas.

2 Cinando es una web creada por el Festival de Cannes en 2003 (Cinando, 2018b).

3 Ver, por ejemplo, Mayer et al. (2009) y Banks et al. (2016).

4 La autora se refiere en particular a lo “profundamente anti-autoral en los Production Studies feministas” (Banks, 2018: 158). Creemos, sin embargo, que esta cualidad se extiende a otros enfoques dentro del campo.

colaboradores habituales que, con frecuencia, se ven implicados en diferentes fases de cada proyecto. Abordaremos también el trabajo colectivo como elemento articulador y las operaciones destinadas a financiar las películas, desarrollarlas y producirlas, atendiendo a las instituciones con las que El Pampero se relaciona (o no) en cada punto. Por otro lado, estudiaremos las dinámicas de exhibición que proponen y que son una de las piezas clave del proyecto; en este sentido, tanto los espacios elegidos como las propias películas condicionan esta práctica, haciendo de ella un elemento más de militancia. Por último, volveremos la mirada hacia las propias películas para atender al modo en que las tensiones y prácticas expuestas en los epígrafes anteriores se manifiestan en los relatos.

Consideramos El Pampero Cine como un todo al que dan forma sus responsables, los colaboradores habituales u ocasionales, las actividades vinculadas, las películas y pequeñas piezas que producen, las declaraciones en presentaciones públicas y medios de comunicación de sus miembros, y la redifusión y comentarios sobre todo lo anterior que tiene lugar en las redes sociales de la productora. Por ello, y con la intención de esclarecer las prácticas y propósitos de El Pampero, en este trabajo remitimos a materiales y fuentes diversas.

### Una breve (y obligada) mención al NCA

Tanto la filmografía de El Pampero Cine como sus modos de hacer y de ubicarse en la industria cinematográfica han convertido a la productora en un punto de inflexión recurrente en la(s) historia(s) del veterano Nuevo Cine Argentino. Si bien sus películas (por los aspectos antes señalados) sirven de contrapunto a la tónica general del cine hecho en Argentina en las dos últimas décadas, han sido seguramente *Historias extraordinarias* (2008) y *La Flor* (2017-2018),<sup>5</sup> en cuyos créditos figura Mariano Llinás como director, los títulos identificados como los hiatos del NCA. Al final de la década del 2000, incluso, llegó a pensarse que la épica y la grandilocuencia de las *Historias extraordinarias* contagiarían al cine argentino posterior, y que este pasaría a ser otra cosa distinta del Nuevo Cine Argentino acotado como tal hasta ese momento.<sup>6</sup> Por lo que se refiere a las prácticas de El Pampero, *Historias extraordinarias* también supuso una “avanzada final” en su manera de hacer cine al margen de las fórmulas habituales de producción, como relatan Mariano Llinás y Laura Citarella en un texto que oportunamente titulan *La madre de todas las Batallas* y en el que revisan y justifican su proceder para sacar adelante esta película (Llinás y Citarella, 2009).<sup>7</sup>

Por lo que respecta al NCA, la bibliografía específica es lo suficientemente amplia como para no detenernos aquí en aspectos ya abordados por otros autores: las películas y los directores (y direc-

5 *La Flor* es una producción de El Pampero Cine y Piel de Lava.

6 Jaime Pena acota el fenómeno del Nuevo Cine Argentino entre los años 1999 y 2008, entre *Mundo grúa* (Pablo Trapero) e *Historias extraordinarias* en un libro pertinentemente titulado *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008* (Pena, 2009a). En este mismo libro, Javier Porta Fouz dice que el cine de Llinás es “radicalmente opuesto al minimalismo” que había sido reseñado como uno de los elementos más característicos y referidos por la crítica y la academia en torno al Nuevo Cine Argentino (Porta Fouz, 2009: 156). O, como señala Pena, cómo con *Historias extraordinarias* “pasamos de los relatos minimalistas de los primeros años del NCA a la apabullante acumulación de historias de la película de Llinás” (Pena, 2009b: 10).

7 También Nicolás Prividera apunta en estos términos a la película: “[s]u exhibición de recursos (su forma de producción, ante todo) obliga a revisar el cine argentino en general y el NCA en particular (y ese es su mayor mérito)” (Prividera, 2014: 88).

toras, felizmente numerosas) canónicos; el apoyo de los fondos internacionales y algunas políticas del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina); las condiciones de producción;<sup>8</sup> el marco favorable de las escuelas de cine y en particular de la FUC (Fundación Universidad del Cine); las historias, personajes y formas nuevas de este cine argentino; y su éxito en las pantallas internacionales de multitud de festivales.<sup>9</sup> En el caso particular de El Pampero, la literatura académica ha prestado atención fundamentalmente a *Historias extraordinarias* y, en el marco documental, a *Balnearios*. Sin embargo, podemos señalar la reciente atención dedicada a los trabajos de Alejo Moguillansky (Sosa, 2017) y, en otra dirección, el creciente interés que despiertan las producciones de El Pampero por sus conexiones con otras disciplinas como el teatro (Rimoldi y Monchietti, 2014) y la literatura (Contreras, 2012).



*La flor* (Mariano Llinas, 2018). Foto de rodaje. Imagen: Julieta Colomer, Revista Mu

### El equipo y los roles en El Pampero Cine

Resulta complicado presentar El Pampero Cine a partir de quienes están detrás del proyecto. En sentido estricto, sus responsables son los cuatro que ya hemos mencionado: Laura Citarella, Mariano Llinás, Alejo Moguillansky y Agustín Mendilaharsu; pero la lista de colaboradores habituales es más amplia y constituye un elemento fundamental en las dinámicas de la productora. También es parte de su esencia el perfil multidisciplinar de todos los integrantes y sus roles cambiantes en cada

8 Entre las dinámicas de producción que puso de manifiesto el NCA y que más directamente se relacionan con el objetivo de este trabajo, podemos señalar el alto número de productores-realizadores que desempeñaron esta labor doble desde los primeros años 2000. En este sentido, muchos creadores de ficción asumieron la producción de las películas que también dirigían, tanto en Argentina como en otros de los nuevos cines de la región: Pablo Trapero, Santiago Loza, Albertina Carri o Martín Rejtman; Pablo Stoll y Federico Veiroj en Uruguay; Alberto Fuguet y Sebastián Silva en Chile; o Nicolás Pereda, Enrique Rivero y Carlos Reygadas en México.

9 En un trabajo anterior, analizábamos estas mismas cuestiones en torno al NCA. Ver Campos, 2016: 95-100. Para una bibliografía selecta del NCA, ver Feenstra y Ortega, 2015.

producción,<sup>10</sup> así como la implicación de los actores en el proceso creativo o la habitual presencia musical de Gabriel Chwojnik.<sup>11</sup> Con el ánimo de salvar esta dificultad inicial, repasaremos las tareas que han desempeñado los miembros (en extenso) de la productora a lo largo de su historia y los vínculos creativos y disciplinares que los unen. Este recorrido da cuenta, a su vez, de los modos de producción y creación colectiva que definen El Pampero.

En primer lugar, Laura Citarella: es directora y guionista en *Ostende* (2011) —donde también se ocupa de la música en tanto que compositora e intérprete—, en *La mujer de los perros* (2015) y en la película en proceso titulada *Trenque Lauquen*. Dirige la producción en casi todas las películas de El Pampero (en ocasiones comparte la tarea con Llinás) y fue ayudante de dirección en algunas partes de *Historias extraordinarias*, donde también tiene un cameo como “Burócrata 3”: un detalle aparentemente irrelevante, pero que pone a Citarella en sintonía con las recurrentes apariciones de otros miembros del equipo en las películas de El Pampero. En *La flor*, sin embargo, su presencia es mayor, sobre todo, en el Episodio IV, en el que interpreta a un personaje muy similar a ella misma (al menos en un 50%, en tanto que productora de cine) en la historia que sucede alrededor del rodaje de *La araña*. Su faceta más mediática está también vinculada con su papel en la búsqueda de financiación y recursos para producir las películas, algo por lo que insistentemente le preguntan en cada entrevista y cada debate. Este interés mediático por cómo financia y hace sus películas El Pampero ha hecho que trasciendan sus modos de operar y su posición sobre determinadas fórmulas y dinámicas institucionales de las que deciden mantenerse al margen.

Por su parte, Mariano Llinás es guionista, productor, director e intérprete en las titánicas *Historias extraordinarias* y *La flor*. Además de lo anterior, es responsable de producción, coguionista e intérprete en otras películas de la productora. Su faceta actoral va desde el papel protagónico “X” en *Historias extraordinarias*, a su breve cameo en *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009) o a su rol de, en cierto sentido, personaje e intérprete de sí mismo en *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky, 2014), película en la que también participa como guionista y editor.

Este último, Moguillansky, es director, guionista y editor de *Castro*, *El loro y el cisne* (2013), *El escarabajo de oro* y *La vendedora de fósforos* (2017) y ha participado como editor en casi todas las películas de El Pampero, además de en otros muchos títulos del NCA. Moguillansky interpreta a Moguillansky en *El escarabajo de oro* y a un par de personajes casi de figuración en la segunda parte de *La flor*. Podemos señalar también cómo sus películas *El loro y el cisne* y *La vendedora de fósforos* coquetean con las artes escénicas y la música y que, en 2013, Moguillansky escribió e interpretó junto a Luciana Acuña la pieza teatral *Por el dinero*, a la que volveremos.

Siguiendo esta línea, Agustín Mendilaharsu es el vínculo más directo de El Pampero Cine con las artes escénicas, en tanto que es autor y director de teatro. Además de ocuparse de la dirección de fotografía de *La flor*, *El escarabajo de oro* y *Ostende*, entre otras películas contemporáneas, y de colaborar

10 El rol cambiante de los creadores en función de cada producción resulta una fórmula habitual en el cine contemporáneo a El Pampero. Aunque entendemos que las tareas de realización, escritura, edición, producción o, con menos frecuencia, interpretación, forman parte también de los perfiles multidisciplinares de otros cineastas coetáneos, creemos que su tránsito de una a otra película o de una a otra tarea no se produce de manera tan orgánica como tiene lugar entre los miembros de El Pampero, que también participan, a su vez, y con roles diversos, en producciones ajenas.

11 Quien cobra forma física en la pantalla como “agente de seguros” en *Historias extraordinarias*.

en esa misma unidad en *La vendedora de fósforos* e *Historias extraordinarias*, en esta última película interpreta a uno de los tres protagonistas: H. En la siguiente película dirigida por Llinás, su presencia en pantalla se limita a una breve aparición en la segunda parte.

En su prolífica carrera dramática, Mendilaharsu ha colaborado extensamente con Walter Jakob: actor, dramaturgo y director de cine, Jakob ha coescrito y codirigido con Mendilaharsu *Los talentos* (2009), *La edad de oro* (2011) y *Capitán* (2015). Referimos aquí a Jakob por su extensa relación con El Pampero, en la que destacan sus papeles protagonistas en *Historias extraordinarias* (como “Z”) y en *El loro y el cisne* y *La vendedora de fósforos*, dos películas en las que ejerce de mediador entre varios personajes (creativos) y las instituciones (culturales). En *La flor*, su papel es similar: en el Episodio IV, ocupa el espacio y “la voz” del director de la película, en un juego de espejos que recupera, de manera más explícita, los elementos metacinematográficos presentes en otras películas de El Pampero.

En relación con el teatro argentino contemporáneo cabe destacar también la frecuente colaboración de Rafael Spregelburd: personaje clave en *El escarabajo de oro* y celebrado secundario en *Historias extraordinarias*, como el ingeniero Francisco Salomone, en una de las historias que funcionan como notas al pie de las tres centrales. Spregelburd también participa en *La flor*, en la segunda parte, con un reseñable personaje secundario. Como la suya, es obligado referir la participación en la filmografía de El Pampero de muchos otros creadores y actores de amplia trayectoria en el teatro independiente como Lola Arias, Mariana Chaud o Santiago Governori (ver Rimoldi y Monchietti, 2014: 22).

Por su parte, las películas de Moguillansky, desde *El loro y el cisne*, están estrechamente relacionadas con el Grupo Krapp, un grupo argentino de *performance*, danza contemporánea y teatro experimental. *El loro y el cisne* está coprotagonizada por ellos y por Rodrigo Sánchez Mariño. “El Loro”, sobrenombre de este último, es el técnico de sonido directo habitual en los rodajes de El Pampero, y director de sonido en casi todos los episodios de *La flor*. Tanto los miembros del Grupo Krapp como “El Loro” aparecen en estas dos películas y en *El escarabajo de oro*. La historia de cómo Sánchez Mariño se puso delante de la cámara en *El loro y el cisne* resulta paradigmática del modo en que El Pampero dice organizar los rodajes: de manera que sea posible añadir a los relatos elementos y circunstancias que surgen durante la filmación.<sup>12</sup>

*El loro y el cisne* (Alejo Moguillansky, 2013).  
“El Loro” con integrantes del Grupo Krapp



12 En este caso particular, Moguillansky empezó a filmar los ensayos del Grupo Krapp para la obra *A donde van los muertos* (*Lado B*); luego se sumó Loro haciendo el registro de sonido; el micrófono o el propio sonidista se colaban en cuadro y se decidió incorporarlo tanto a la pieza como a la película (Moguillansky et al., 2016).

Por último, *La Flor* quería atraer todos los focos de atención por lo que respecta a la participación de los actores en el proceso creativo, dado que su desarrollo ha implicado, durante años, el trabajo colaborativo de El Pampero y Piel de Lava, colectivo que integran Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa y Laura Paredes. En síntesis, *La flor* es una película compuesta por seis historias que tienen como nexo a las cuatro actrices.<sup>13</sup> Como han expuesto todos ellos en numerosas ocasiones, la película es fruto de su deseo de trabajar conjuntamente:

*Yo quería trabajar con las chicas del grupo Piel de Lava. Ellas habían venido a nosotros, al Pampero, para filmar su segunda obra que era Neblina, entonces Agustín y yo fuimos durante varios años reuniéndonos con ellas. A partir de ahí, en algún momento nos sacamos las caretas y dijimos, che, yo quiero hacer con ustedes todas las películas posibles. Y entonces en algún momento surgió la idea de La Florcita con los seis palitos y les dijimos: bueno, hagamos esto, empecemos a filmar y hagamos un intento de agotar las posibilidades narrativas de Piel de Lava (Llinás en Canal de la Ciudad, 2018).*

**Piel de lava. De izquierda a derecha: Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa. Foto en rodaje. Imagen: Julieta Colomer, Revista Mu**



En alguna ocasión, Llinás ha llegado a decir que escribía para las chicas, como si fuera el autor de una compañía de teatro (en Diarionep, 2018). En esta misma entrevista, en la que participan, además de Llinás, Laura Citarella y Laura Paredes, esta última comenta a qué nivel se implicaron en la producción y cómo lo mismo iban a por telas que opinaban

sobre los planos en el rodaje, algo que la actriz sintetiza en la idea de “actor-claquetista” y que pone de manifiesto los roles diversos que un mismo sujeto puede/debe/quiere adoptar en una producción de El Pampero Cine.

En todo este entramado de perfiles y creadores, rige la idea de un trabajo cooperativo y colaborativo. Al exponer sus métodos, Llinás piensa en trabajo en equipo y no en una relación vertical que articule las relaciones entre el productor (patrón) y los técnicos y actores (empleados). Del mismo modo, Citarella, habitualmente jefa de producción y responsable del presupuesto, piensa en las relaciones laborales dentro de El Pampero como relaciones completamente horizontales, si bien sus dinámicas exigen también la presencia de un director que “tiene que, necesariamente, liderar una situación” (Llinás en Tordini y Alcácer, 2013, y Citarella en Asamblea de Artes Audiovisuales, 2016). Se trata de un tema, el del trabajo cooperativo y en equipo, que los miembros de El Pampero exponen habitualmente y sobre el que insisten cada vez que tienen la oportunidad.

<sup>13</sup> Como el propio tráiler anuncia, cuatro historias que tienen un inicio pero no un final, otra historia que empieza y termina y una última historia que arranca a la mitad y tiene un final que es, a su vez, el final de la película.



## Otra manera de hacer películas

Como hemos visto, las películas de El Pampero Cine, con sus prácticas colectivas y los perfiles multidisciplinarios y cambiantes de sus miembros, se oponen al paradigma del autor individual. En este sentido, sus prácticas de financiación y creación pueden pensarse como próximas a las del teatro alternativo argentino que enumeran Rimoldi y Monchiatti, y entre las que destacan la figura del actor-creador-gestor (Rimoldi y Monchiatti, 2014: 18-19), que se correspondería con un agente (un grupo, en este caso) que crea las piezas, las financia, las pone en escena y las distribuye en el plano internacional; una serie de circunstancias que encontramos en El Pampero.

Seguramente son Citarella y Llinás quienes tienen una mayor exposición mediática, lo que les ha obligado a elaborar un discurso perfectamente articulado en relación a esto.<sup>14</sup> Si bien hay operaciones de carácter individual, que señalábamos en el epígrafe anterior y que forman parte del proceso, al final, cada película es un “hecho plural” (Llinás, 2009: xx). La clave para El Pampero, y en esta dirección deberemos interpretar sus procedimientos y prácticas, es que cada película requiere un sistema de producción particular y específico; cada película supone una renovación del sistema de trabajo (Citarella en Radio U, 2015). Es de este modo, tal y como explica Citarella, cómo las condiciones y modos de producción se inscriben en las películas: “cada película manifiesta sus propias necesidades [...] la producción de la película se vuelve también imaginario de ella y viceversa, las ideas estéticas y los sistemas de ideas también se mezclan con los sistemas de producción” (Citarella en Asamblea de Artes Audiovisuales, 2016).

Estas dinámicas de trabajo exigen una disposición y unas rutinas diferentes de las que operan en los sistemas de producción industriales, lo cual repercute en los beneficios que El Pampero reporta a sus responsables y en la libertad de la que, por otro lado, esto los provee, así como afecta a sus vínculos con la industria y con las instituciones.

Con frecuencia los responsables de El Pampero defienden el carácter verdaderamente alternativo de su trabajo y su independencia de estructuras y entes financiadores institucionales, al tiempo que asumen que es algo que se pueden permitir porque “no viven” de hacer cine.<sup>15</sup> Son sus trabajos de publicidad y comerciales los que les proporcionan (o proporcionaban) un salario estable.<sup>16</sup> Por otro lado, nunca organizan los rodajes de manera que los miembros del equipo tengan que estar dedicados en exclusiva a una película de El Pampero, ya sea por cuatro semanas o por cuatro meses, de forma que pueden participar en otro tipo de proyectos simultáneos a su colaboración con la productora.<sup>17</sup>

14 Este discurso cobra forma en entrevistas, pero también en las mesas redondas y seminarios que imparten en diferentes contextos. Algunos de ellos aparecen referidos como fuentes en este trabajo, otros, a los que pudimos asistir y que no son citados en el cuerpo del texto, también han contribuido a articular nuestras hipótesis: la participación de Laura Citarella en la mesa de debate “100% Independientes” (junto a José Celestino Campusano, Federico Gofrid y Hernán Guerschuny) del observatorio temático organizado por la Universidad de Palermo y la revista *Haciendo cine* titulado ¿De qué hablamos cuando hablamos (hoy) de cine independiente?, celebrado en la Universidad de Palermo el 13 de agosto de 2015, o la *master class* impartida por Mariano Llinás en el Festival de Cine Márgenes, en la Cineteca de El Matadero, en Madrid, el 28 de noviembre de 2018, titulada *El cine y sus mentiras*.

15 “De alguna manera nos las arreglamos para producir películas. El problema es siempre el mismo: no ganamos ni un centavo de las películas” (Moguillansky en Walsh, 2015).

16 Hace un tiempo que ya no realizan publicidad. Entrevista de la autora a Mariano Llinás, 27 de noviembre de 2018, Madrid.

17 Este tipo de operaciones les llevan a establecer vínculos y compromisos profesionales muy particulares. Aunque a menudo reciben críticas de sindicatos profesionales, consideran que sería imposible gestionar este tipo de participaciones con métodos más convencionales. Entrevista de la autora a Mariano Llinás, 27 de noviembre de 2018, Madrid.



*Ostende* (Laura Citarella, 2011)

154

cuadro

Con esto, entre otros factores, es posible explicar que el rodaje de *La mujer de los perros* les llevara tres años y ocho el de *La flor* (desde 2009 hasta 2018, cuando se estrenó la película completa). Asimismo, al atender a los equipos técnicos de las producciones de El Pampero, los nombres de sus integrantes se vuelven familiares, y la dimensión (reducida) de los mismos explica en buena medida las maneras de hacer cine y los tiempos de esta productora.<sup>18</sup> En otras circunstancias, sería más difícil mantener la independencia que defienden.

Citarella explica cómo el hecho de prescindir de determinadas cosas les permite trabajar con una libertad un poco más grande y cómo esto se manifiesta en el resultado final de las películas, haciéndolas más permeables al proceso. En el caso de *Ostende*, Citarella explica que, “Estando algunos días en el hotel escribí el 70 por ciento de la película que después obviamente fuimos modificando a medida que fuimos filmando, esas cosas que siempre hacemos” (Citarella en BAFilm, 2018). También en *La mujer de los perros*, el trabajar con otras cuatro mujeres y quince perros durante tres años, permitió la incorporación de elementos imprevistos sin “perder de vista la película en sí” (Citarella en Asamblea de Artes Audiovisuales, 2016). Algo de esto ocurrió también en *Historias extraordinarias*, como muestran las numerosas acotaciones que añade al guion original Llinás en la versión publicada, que se corresponde con la última antes de iniciar el rodaje (Llinás, 2009). O, de nuevo en *La flor*, el hecho de que Laura Paredes y Valeria Correa luzcan sus embarazos en uno de los episodios. Además de permitir que las circunstancias y los rodajes impregnen la filmografía de El Pampero en general, la importancia de este modo de proceder se dispara en “operaciones” como *La flor* o las películas dirigidas por Moguillansky.

<sup>18</sup> La película paradigmática en este sentido vuelve a ser *La flor*. En unos créditos finales que superan los 30 minutos de metraje, se desglosa en pantalla la composición de los equipos técnicos y artísticos de cada uno de los seis episodios y, al poco tiempo, está claro que la película es un esfuerzo de conjunto de un grupo relativamente pequeño de cineastas que han acompañado a la película en casi todo su metraje.

Desde que comenzaron a trabajar en El Pampero, sus miembros han participado también en películas “convencionales”, desarrollando diferentes labores que van de la producción a la edición. Sin embargo, dicen preferir la libertad que citábamos antes.<sup>19</sup> En cualquier caso, consideran que mantener esta independencia pasa, por ejemplo, por prescindir de la financiación de entidades e instituciones que los obliguen a sacrificar ciertas prácticas relacionadas con la producción o la distribución de sus películas. Llinás defiende que lo suyo es un oficio que se han dedicado a aprender y que “no es el mismo que el de las grandes producciones” (Llinás en Arteaga, 2009). Así, prescinden de solicitar los subsidios de, por ejemplo, el INCAA, y explotan otras vías como la financiación privada, los patrocinios, las entidades colaboradoras o algunos subsidios extranjeros.<sup>20</sup> Buena parte del trabajo de producción tiene que ver con conseguir estos aportes, lo que ha permitido producir *Historias extraordinarias* con 30.000 dólares o *Castro* con 50.000 (hablando solo en términos monetarios y dejando al margen otros costes y colaboraciones difícilmente cuantificables).<sup>21</sup>

Los debates en torno a los modos de financiación de El Pampero se dirigen con frecuencia a un único punto: su decisión de no postular a los fondos del INCAA. Las declaraciones a este respecto de todos los integrantes de la productora permiten apoyar su decisión en tres cuestiones que resultan, a su vez, clave en la propuesta integral de El Pampero. La primera de ellas tiene que ver con la burocracia, con el tiempo y las energías que requeriría presentar memorias y documentación a las convocatorias del Instituto, y cómo esto les restaría capacidad para otras batallas que consideran más importantes (Citarella en Radio U, 2015). Su segunda objeción tiene que ver con que existe un tipo de producción concebida con cierto “riesgo” y “altivez” que no se corresponde con el modelo industrial que interesa al INCAA (con guiones, presupuestos, producciones y calendarios muy rígidos) y que, por tanto, queda fuera de sus subsidios (Llinás en Koza, 2008). Esto generaría, a su vez, que películas que tienen unos procesos de trabajo diferentes acabarían amoldándose a los estándares del INCAA para solicitar sus ayudas, y que esto les hiciera perder algo de su esencia (Citarella en Asamblea de Artes Audiovisuales, 2016). Por último, les inquieta el raquítrico parque de salas que mantiene el INCAA cuando consideran que la pantalla grande es una condición y una parte fundamental de sus películas; es más, creen que el INCAA tampoco apoya otros espacios para la exhibición cinematográfica que existen en el país y que realizan una tarea fundamental a la hora de dar espacio a ese otro tipo de cine en los márgenes del Instituto (Citarella en La autopista del sur, 2015, y Koza, 2015).<sup>22</sup>

19 “En *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011) tuve la posibilidad de ver y de trabajar y de ser jefe de producción... y ahí tuve que ver y relacionarme directamente con la industria y no hubo un momento en que yo no estuviera pensando en cómo me gusta filmar a mí y en nuestros viajes por las rutas con tres o cuatro y en la posibilidad de volver al día siguiente y de filmar hasta la hora que uno quiere...” (Llinás en Señal U, 2015). Llinás es también coguionista, por ejemplo, de *La cordillera* (Santiago Mitre, 2017).

20 Podemos citar aquí la colaboración de algunos fondos europeos como las ayudas proporcionadas por el Hubert Bals del Festival de Rotterdam a *La mujer de los perros* (para postproducción) o la invitación del CPH:DOX – BAL a Moguillansky para participar en el programa CPH:LAB, que dio como resultado *El escarabajo de oro* y sirvió de punto de partida para la obra *Por el dinero*. La relación con estas entidades europeas remite también a las prácticas habituales en el teatro alternativo en Argentina, de cuyos agentes Rimoldi y Monchietti destacan su capacidad para relacionarse con instituciones extranjeras en estos mismos términos (2014: 28-29). *La flor* también ha recibido el apoyo del Hubert Bals Fund (para postproducción), la Fundación Universidad del Cine (FUC), Visions Sud Est, Argentina Cine, la Fundación PROA o el programa de Mecenazgo Cultural de la ciudad de Buenos Aires.

21 La FUC, por ejemplo, cuyo logo aparece en todas las producciones de El Pampero, colabora cediendo los estudios de sonido y edición. Ver Koza, 2008; Arteaga, 2009; Moguillansky en Luchetti y Russo, 2009.

22 En los créditos finales de *La flor*, se menciona a la coordinación general de Espacios INCAA.



*La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015)

Defienden del INCAA, sin embargo, la poca intervención que tiene en los contenidos de los proyectos que auspicia (Llinás en Señal U, 2015). Y cuando, en ocasiones como abril de 2017, han visto peligrar su continuidad, han manifestado su apoyo a la institución (El Pampero Cine, 2017).<sup>23</sup> Del mis-

mo modo, han acusado al Instituto si, alguna vez, se ha apropiado indebidamente de imágenes en cuya producción no ha participado, como ocurrió cuando solicitaron que se retirara la careta del INCAA en el BAFICI de 2016 hasta que se suprimieran los planos de *La mujer de los perros* que esta incluía.<sup>24</sup>

## 156

### cuadro

### La militancia y el pulso a algunas grandes pantallas

Quizá sean las dos últimas grandes películas de Mariano Llinás las que den mejor cuenta de la relación de El Pampero Cine con las pantallas y los espacios de exhibición. La sola duración de *Historias extraordinarias* y *La flor*, de cuatro y catorce horas, respectivamente, ha condicionado la exhibición de las mismas desde un primer momento y ha puesto en jaque a algunas de las instituciones que se han cruzado en sus caminos.

La versión íntegra de *La flor* (sus tres partes) se estrenó en la edición de 2018 del BAFICI. Dada su duración, las sesiones, el precio de las entradas y la disposición de los pases en las jornadas del festival tuvieron que adaptarse a ella: la película se exhibió completa tres veces (siempre con las partes 1, 2 y 3 programadas en días consecutivos) y el precio de las entradas se adaptó a 60 pesos argentinos, 20 cada una de las partes.<sup>25</sup>

Si bien su director defiende que este es el modo de exhibición ideal para la película, y, de hecho, está siendo el habitual, *La Flor* ha sido sometida a otras fórmulas. En la edición de 2018 del Festival de Locarno, se exhibió una vez con sus tres partes programadas en días consecutivos y, en otra ocasión, dividida en ocho sesiones (coincidiendo el fin de cada parte o con uno de los intervalos).<sup>26</sup> Por su par-

23 Alejo Moguillansky señalaba también esta crisis al recoger el premio otorgado a *La vendedora de fósforos* en la edición 19 del BAFICI: <https://www.youtube.com/watch?v=rIYIWWMDBcM&t=19s>

24 Fue el 17 de abril de 2016; el 23 de abril confirmaban también en Twitter que “la extracción del plano de LMDLP del spot del INCAA” (El Pampero Cine, 2016a; 2016b).

25 El precio por película y sesión para el resto de títulos programados en dicho BAFICI era de 55 pesos argentinos; 40 para jubilados y estudiantes acreditados (BAFICI, 2018).

26 En sesiones de 80, 126, 94, 99, 125, 86, 104 y 106 minutos, respectivamente.

te, la película ha sido adquirida para su distribución en Francia, donde se exhibirá dividida en cuatro sesiones.<sup>27</sup>

La duración de la película, además de un condicionante formal y narrativo intrínseco,<sup>28</sup> afecta a otros ámbitos de su contexto cinematográfico. Ocurrió en ese mismo BAFICI que *La flor* ganó el premio a Mejor Película de la Competencia Internacional, que incluía el apoyo del INCAA y la distribuidora Maco Cine para exhibir la película durante una semana en dos de los complejos de la cadena de multisalas Village. No cabe duda de que es todo un reto para una sala comercial incluir en su programación regular una película de catorce horas. Cuestiones como estas acaban influyendo en la manera de producir cine de El Pampero, y quizá podrían haber canjeado este premio por otra fórmula de aporte a su filmografía,<sup>29</sup> como ya ocurrió cuando *Historias extraordinarias* recibió un premio de Kodak y Cinemacolor para su ampliación y el acuerdo se acabó reformulando para que los laboratorios ampliaran *Castro* (película que aún estaba por hacer) en lugar de una película que, a “efectos técnicos”, era como tres (Moguillansky en Escuela de realizadores de cine, TV & multimedia, 2011).

Aunque la duración de *La flor* no fuera un *a priori* durante el proceso creativo, constituye un pulso a la industria y las salas argentinas... y de todo el mundo; como en su momento también, en cierta medida, lo fue *Historias extraordinarias*. De la misma manera, podemos entender estas situaciones como parte de la militancia que El Pampero lleva a cabo en favor de la pantalla grande, la cual consideran una condición indispensable para la vida de sus películas. Mariano Llinás expone que:

*La principal militancia de La flor tiene que ver con la proyección. No solo por el aspecto ritual sino también por algo tan simple como el tamaño de la pantalla. El cinematógrafo es un invento que básicamente consiste en que las cosas se vean muy grandes. No entiendo en qué momento ese prodigio dejó de importar* (Llinás en Mattio, 2018).

**Carta de una fosforera (El Pampero Cine, 2018)**



Esta misma dirección siguió la campaña promocional de *La vendedora de fósforos*, estrenada en salas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires un año después de participar en el BAFICI, que se basó en presentar la proyección en sa-

27 Entrevista de la autora a Mariano Llinás, 27 de noviembre de 2018, Madrid.

28 Sandra Contreras ha reflexionado sobre la duración de *Historias extraordinarias* en una dirección que podríamos recuperar a colación de *La flor*. Ver Contreras, 2012.

29 La parte del premio relativa a la exhibición se ha cancelado, habiendo quedado el premio BAFICI reducido al aporte del INCAA. Entrevista de la autora a Mariano Llinás, 27 de noviembre de 2018, Madrid.

las como un acontecimiento.<sup>30</sup> Los *teasers* e invitaciones audiovisuales creados para la ocasión cierran con la frase “Nos vemos, quizá por última vez, en las salas de cine”, y se refieren a la cita como la ocasión para encontrarse con la película “Quizá por última vez en salas antes de pasar a la otra vida con sus seres queridos” (El Pampero Cine, 2018a; 2018b).

La posición de El Pampero con respecto al INCAA también condiciona las pantallas a las que tienen acceso sus películas. A diferencia de buena parte del cine argentino, los títulos de El Pampero no cuentan con su auspicio, por lo que quedan al margen del circuito de salas del Instituto y, ya en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, tienen un itinerario diferente al de otras películas. Las suyas, por ejemplo, se proyectan en ese otro circuito al margen del Instituto que conforman la Sala Lugones (del Teatro San Martín) junto con la sala del MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) y el cine BAMA (Buenos Aires Mon Amour). La militancia por las salas convencionales y la pantalla grande es también uno de los motivos que llevó a El Pampero a estrenar *La flor* en Trenque Lauquen (provincia de Buenos Aires), para que tuviera una primera proyección en la que se enfrentara directamente al público en un cine convencional que no se ubicara en el auditorio de un museo o en un centro comercial, sino que fuera “un cine de la vieja escuela” (Llinás en Diarionep, 2018). Iniciaron con esta proyección una gira que los llevó a acompañar la primera parte de la película por salas de cine de Córdoba (Cineclub Municipal Hugo del Carril), San Juan (Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson), Mendoza (La Nave Cultural) o Rosario de Santa Fe (Cine El Cairo). Esto es algo que pueden permitirse precisamente por trabajar fuera de las constricciones impuestas por determinados agentes e instituciones. Quedan excluidos de los circuitos del INCAA, pero no están sujetos a las imposiciones de distribución y exhibición del Instituto (Citarella en Asamblea de Artes Audiovisuales, 2016).

158

cuadro

A la izquierda, presentación de *La flor: primera parte* en Trenque Lauquen

A la derecha, afiche de presentación de *La flor: primera parte* en Trenque Lauquen. Diseño: Andrés Mendilaharzu



30 La película se estrenó en 2018 en la Sala Lugones del Teatro San Martín el 31 de mayo y en la sala del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) el 2 de junio. Hacia final de año la Sala Lugones acogió también tres pases de *La flor* que comenzaron, respectivamente, los días 21 y 29 de septiembre y el 6 de octubre.

En esta dirección, trabajan también para que cada proyección sea una experiencia única. Llinás, coherente con la militancia por la pantalla grande que implica *La flor*, en la medida de lo posible acompaña los pases de esta película y los introduce.<sup>31</sup> En sus palabras:

*Lo que resulta estimulante de La flor es que mostrarla es un trabajo, no le sirve una distribución tradicional. Le convienen las discusiones, las acciones anexas, los números musicales. Mi fantasía es que cada proyección sea especial, que esté acompañada por quienes la hicimos y que esa comitiva se agrande hasta parecerse a un circo. Algo que recupere para el cine su origen trashumante y circense y lo saque del lugar aterciopelado al que lo ha llevado la cultura Hi Fi* (Llinás en Mattio, 2018).

Asistimos a la proyección de *La flor: primera parte* en el Cine Doré, de Filmoteca Española, en Madrid el 7 de noviembre de 2017. En ella, Mariano Llinás explicó cómo está concebida la película en su totalidad y lo que veríamos en esa primera parte. Insistió sobre lo pertinente de ir al baño en el intermedio y ofreció también pistas sobre en qué momento de la película está dicho intermedio. Estas presentaciones *in situ* sirven también como preámbulo a la presentación que el propio Llinás hace desde la pantalla al inicio de la película, y se reproducen en términos parecidos en cada proyección y en cada lugar al que llega.<sup>32</sup>

Digamos que *La flor* se va extendiendo y ocupando esos espacios del circo que menciona Llinás. En concreto, en esta sesión del Cine Doré, el director anunció que no se quedaría las cuatro horas en la sala pero que, al día siguiente, tras el pase de *Balmearios*, estaría encantado de volver sobre *La flor*, convocando a los asistentes a esa siguiente cita y ofreciéndonos la posibilidad de ganar la edición en DVD de *Historias extraordinarias* que Intermedio acababa de reeditar. Al día siguiente mantuvo el tono festivo y circense, cuando retomó *La flor* y entregó el DVD a quien supo que Robert Burks había sido el director de fotografía de *Vertigo. De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) en una suerte de concurso cinéfilo improvisado.

Otro elemento digno de consideración en las dinámicas de exhibición de El Pampero son sus prácticas itinerantes. Mencionábamos antes el estreno de *La Flor: primera parte* en Trenque Lauquen, donde se organizó una función gratuita, y su posterior recorrido por otras salas del país. Pero la actividad de la productora en esta dirección va más allá,

Cartel/programa del Festival SETH del 12 de agosto de 2018. Sociedad de Exhibidores Trashumantes

**Festival SETH**

Películas + Bandas

**Domingo 12 de agosto**

17.00hs Castro de Alejo Mogueillansky

19.00hs Los Asesinos de La Flor  
de Mariano Llinás

21.00hs Pablo Dacal + Comida

22.00hs La Noche de Edgardo Castro

Zelaya 3134

31 Un ejemplo: en noviembre de 2018, Llinás presentó *La Flor* en los festivales de Viena (25 octubre - 8 noviembre), Zinebi (Bilbao, 9 - 16 de noviembre), Márgenes (Madrid, 21 - 30 noviembre) y en el Cine Cooperativa Zumzeig Cinema de Barcelona (los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre).

32 La dinámica fue similar en la proyección íntegra de *La Flor* en la Sala Cineteca de El Matadero Madrid en el marco del Festival Márgenes. Antes de cada una de las tres sesiones, Llinás comunicó al público una pista para cada uno de los intervalos.

habiendo creado en 2018 la Sociedad de Exhibidores Transhumantes (SETH) en colaboración con otros colegas y creadores. Tal y como se definen, “Somos un grupo de personas en continuo movimiento que organizan veladas de cine. Sorpresivas y avisadas. Federales. Estrenos y reincidencias en la pantalla grande. ¡Que viva la Resistencia! ¡El cinematógrafo vencerá!” (SETH, 2018). A través de sus redes sociales, se presentaban en junio de 2018 y convocaban a la proyección de *La Flor* en el espacio multidisciplinar Zelaya 3134, en el barrio del Abasto, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con un vídeo en el que un texto sobreimpreso a la imagen de Llinás en un aeropuerto concluía: “Allí se dará la primera parte, después la segunda, y finalmente la tercera del último film que produjimos y cuyo nombre quizás conozcan. Se llama: “La Flor”. Los esperamos. El Pampero Cine, Piel de Lava y SETH” (El Pampero Cine, 2018c). En las semanas sucesivas, SETH organizó en ese mismo lugar las cuatro sesiones de lo que llamaron Festival SETH: jornadas de un día celebradas en fin de semana en las que, además de proyecciones de películas y cortometrajes, se organizaron conciertos y almuerzos. Mariano Llinás confiesa que es una iniciativa que de momento ha tenido poco éxito, pero en la que están trabajando y que esperan estabilizar.<sup>33</sup>



Carta desde un aeropuerto asiático (El Pampero Cine, 2018)

Con todo, es posible pensar en una militancia por la pantalla grande, pero también en una reivindicación del cine como un espectáculo popular, sobre todo en relación a los modos específicos de circulación y acompañamiento a *La flor*. Contribuyen a ello las introducciones en vivo a la película mencionadas, en las que las pistas y consejos para los intervalos interpelan al público y lo hacen cómplice del juego.<sup>34</sup>

### La crítica a la institución en las historias de El Pampero

Las tensiones y operaciones de El Pampero en el contexto cinematográfico se dejan ver también en las propias películas. Es una cuestión que, en el conjunto de su filmografía, merecería un estudio específico y más extenso, por lo que aquí nos limitamos a los hitos más significativos. Compartimos, en este sentido, la interpretación que de este fenómeno propone Beatriz Urraca al estudiar las condiciones precarias en el contexto de trabajo creativo de la Argentina contemporánea y las historias sobre películas, que se constituyen como un modo muy productivo de evidenciar estas dinámicas y prácticas (Urraca: 2018: 85). La autora considera que en los relatos de este tipo “el director convierte la auto-

33 Entrevista de la autora a Mariano Llinás, 27 de noviembre de 2018, Madrid.

34 También, con toda probabilidad, los afiches y carteles diseñados por Andrés Mendilaharsu.



rreflexividad en una herramienta crítica para interrogar el estado del cine argentino y la producción cultural, para representar las condiciones bajo las cuales los artistas y cineastas operan e indagan en la dimensión artística e histórica de la precariedad económica” (Urraca, 2018: 95).<sup>35</sup> Las películas que siguen son buenos ejemplos de ello.

En primer lugar encontramos que, en dos de los títulos dirigidos por Alejo Moguillansky, la institución cinematográfica se dibuja a partir de las historias sobre otras disciplinas artísticas como son la danza y la ópera. El mismo Moguillansky comentó en un conversatorio publicado por la revista *Cine Documental* cómo la idea de filmar a un grupo de teatro que tampoco tiene fondos en *El loro y el cisne* de alguna manera remite a sus propias circunstancias (Moguillansky et al., 2016). La historia es la de un equipo que filma un documental sobre la danza en Argentina por encargo de una compañía de Chicago y registra la experiencia de varias compañías de danza y ballet institucionalizadas, y decide incorporar al proyecto al grupo experimental Krapp, que mencionábamos al principio entre los colaboradores habituales de El Pampero. Frente a las otras compañías, la independencia y libertad de las coreografías de Krapp de algún modo apuntan a lo encorsetado de las otras instituciones. Cuando en un momento dado algunos integrantes del Ballet Folklórico Nacional explican cómo funcionan los contratos y figuras y suplencias del cuerpo, dejando entrever la enrevesada burocracia estructural, es también posible pensar en uno de los motivos por los que El Pampero dice prescindir de acercarse a instancias como el INCAA. De esta película, escribe Cecilia Sosa en su estudio que “con su mezcla de géneros, Moguillansky ofrece una potente crítica transnacional de lo que significa ser un artista latinoamericano” (Sosa, 2017: 49), en línea con lo que enuncia también en su trabajo Beatriz Urraca (2018).

El argumento de *La vendedora de fósforos* igualmente da cuenta de algunas de las fisuras de lo institucional y lo canónico en el espacio del arte. Esta película parte del encargo a Moguillansky de filmar

*El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014)



35 La traducción es nuestra.

un documental sobre la ópera del alemán Helmut Lachenmann (compositor de música concreta) que se estaba preparando en Buenos Aires.<sup>36</sup> En un momento decidió tomar cierto material documental (los ensayos, la huelga y protestas de los miembros de la orquesta sinfónica de la ciudad que, obviamente, interfirieron en los ensayos) y unirlo a otro material de ficción que lo cohesionara y permitiera subrayar lo incongruente de, de nuevo, las instituciones del arte: los desacuerdos, los artistas y los burócratas, los problemas del dinero, las horas extra, el canon, los asesores, los expertos, los locales, los visitantes, etc.

En los casos que siguen son más directos y explícitos los temas, situaciones y comentarios<sup>37</sup> que critican las dinámicas del campo cinematográfico nacional e internacional. Aunque no por ello los artificios para incorporarlos dejan de ser interesantes.

*El escarabajo de oro* es la crítica más directa de la filmografía de El Pampero a la hora de señalar las dificultades, injusticias y perversidades del ámbito cinematográfico internacional. Se trata de una ficción a partir de las circunstancias reales de Alejo Moguillansky y la creadora de origen sueco Fia-Stina Sandlund, que recibieron una invitación del Festival de Cine Documental de Copenhague para hacer una película conjunta;<sup>38</sup> es una película que resulta especialmente ácida por su autorreferencialidad. Se trata, además, de una experiencia a la que Moguillansky vuelve en trabajos posteriores como *Por el dinero*, obra de teatro escrita, dirigida e interpretada con Luciana Acuña, miembro del Grupo Krapp. En la obra, cada uno de los tres protagonistas expone (por boca de otro de ellos) su biografía resumida en idas y venidas por el mundo, en circunstancias económicas cambiantes, en mucho trabajo y en facturas.<sup>39</sup>

En *Por el dinero*, la experiencia de Moguillansky se presenta a partir de la correspondencia por *email* con los responsables del CPH:LAB, del festival que orquestó su encuentro con Sandlund para desarrollar *El escarabajo de oro*. La correspondencia da cuenta de las dificultades de la producción, del calendario, de las apreturas económicas y, otra vez, de las tensiones entre una institución europea que pone las condiciones y unos creadores dispuestos. En esta pieza, el desarrollo de los acontecimientos sirve también como ejemplo de los modos de proceder de El Pampero para conseguir para sus producciones algunos recursos difícilmente cuantificables y que, en este caso, se traducen en las artimañas de Moguillansky para incorporar al presupuesto de la película los honorarios que le ofrecían por otros trabajos.<sup>40</sup>

36 Ver Fernández Irusta, 2016.

37 Podríamos referir también el personaje que, en *Ostende*, trabaja en el INCAA y es novio de la protagonista de la historia. Si bien no pasa de ser una mención, considerando el interés por la relación El Pampero-INCAA, resulta adecuado mencionar este guiño.

38 Analizamos esta iniciativa, en su condición transnacional, en "Laboratorios de 'lo transnacional': Las películas latino-europeas del CPH:LAB / BAFICI LAB" (en prensa).

39 La pieza arranca con datos sobre la llamada clase media y las confusiones que existen con respecto a las cifras que sitúan a cada cual en un lugar u otro. Apuntan que en ese momento el salario medio en Argentina era de 30.000 pesos argentinos, y mucha gente se consideraba clase media ganando y gastando mucho más de esos 30.000 pesos al mes. A continuación, Luciana Acuña y Mathieu Perpoint (también del grupo Krapp) leen en voz alta sus facturas y gastos mensuales, mientras Moguillansky va sumando en dos calculadoras. Al final, con todo, comprueban que están muy por encima de lo que, en números, sería la clase media argentina.

40 En la correspondencia, Moguillansky pregunta a Tine (del CPH:LAB) si puede hablar con la responsable del Instituto de Cine Danés, ya que el presupuesto no alcanza para terminar la película. A medida que avanzan los emails, el director comenta que grandes actores están dispuestos a cobrar por debajo de su caché, incluso a no cobrar. Tine contesta que el instituto danés considera que es un proyecto de bajo presupuesto y que no necesita más fondos (Tine añade que ella no lo entiende). Tine le ofrece a Moguillansky hacer una pieza para un proyec-

Encontramos, por último, también una crítica a los modos industriales de hacer cine en *La flor*. En el Episodio IV, mencionado al comienzo del artículo y en el que Walter Jakob interpreta al director de *La araña*, la puesta en escena jocosa de los métodos de trabajo de El Pampero en oposición al proceder habitual del cine industrial se hace explícita. El personaje de Jakob decide que la fiesta de sexto aniversario del inicio del rodaje



*La flor* (Mariano Llinás, 2018). Fiesta de sexto aniversario del inicio de rodaje de *La araña*. De izquierda a derecha en primer término: Piel de lava y Laura Citarella

de *La araña* es un buen momento para incorporar a una productora (Violeta) a la película y presentársela a las cuatro actrices protagonistas. Esta afrenta las hace explotar y enfadar, en un contexto de trabajo en el que la historia se va inventando/concretando a medida que avanza la filmación (al igual que los diálogos, los escenarios y el vestuario). Todos los miembros del equipo técnico de *La araña* que están en cuadro cada vez que se menciona a la productora tuercen el gesto poco menos que ofendidos. Además, Laura Citarella, siendo uno de los rostros más visibles de El Pampero en su militancia contra la creación cinematográfica industrial al uso, aparece en primer término durante la escena inicial del episodio, y reacciona a la situación expuesta. La presencia (en cuerpo o en voz) de algunos miembros de la productora en este episodio, y la mención a los procesos creativos de *La araña*, hacen que el Episodio IV de *La flor* se constituya como el mejor ejemplo de cómo las críticas a la institución cine y a las fórmulas canónicas de producción y creación son incorporadas a las historias de El Pampero.

## Conclusiones

Prestando atención al conjunto de prácticas de El Pampero Cine, encontramos una propuesta integral que se enfrenta a los estándares de la industria cinematográfica en casi todos sus flancos: de la decisión de financiar sus proyectos por vías que consideran alternativas al prescindir del apoyo de instituciones como el INCAA, hasta la exhibición itinerante de sus películas y a su participación en las funciones; desde la incorporación de los intérpretes en los procesos creativos, hasta la inclusión en los relatos de elementos y situaciones inesperados; de la estructura horizontal del equipo y los roles cambian-

---

to que ella comisaría para la Tate Modern: consiste en invitar a cineastas del mundo a hacer piezas sobre unas lámparas de diseño danés (Little Sun) que se llevan a lugares del Tercer Mundo donde no hay luz eléctrica. Así le podrán pagar 1.000 euros para que los invierta en su película. Moguillansky acepta. Nunca llegan las lámparas y filma sin ellas. Compra un disco duro para el material. Lo invitan a la presentación y adelanta el dinero del pasaje y el hotel. Le cuesta más de seis meses recuperarlo. Nunca más supo de los 1.000 euros de honorarios por la pieza. Tampoco de los 1.000 pesos que le costó el disco duro.

tes de sus miembros, a la militancia por la pantalla grande como parte fundamental de la vida de sus películas.

Las prácticas de producción y exhibición a contracorriente, en cierto modo artesanales y, desde luego, descentralizadas (desde las pantallas “otras” en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires hasta el cine convencional en Trenque Lauquen, en la provincia) están en sintonía con el tono crítico y, por momentos, irreverente de las películas dirigidas por Alejo Mogueillansky, a la vez que con los grandes relatos de Mariano Llinás, financiados al margen de las instituciones, y con las historias de Laura Citarella, con su tono más expectante y observacional. En última instancia, las maneras cinematográficas de El Pampero dan forma a algo que supera los títulos individuales de su filmografía.

Una posición combativa y militante como la de El Pampero (les) exige que su discurso y sus prácticas cinematográficas sean coherentes. Más allá de las opiniones individuales que puedan tener y trascender al escenario mediático, las declaraciones que hacen en tanto que miembros de El Pampero Cine mantienen la línea expuesta en este trabajo y se trata, en todo caso, de ideas e intenciones corroboradas por las dinámicas de financiación, producción, distribución y exhibición ejecutadas desde 2002 por esta compañía.

## Bibliografía

- Arteaga, Leandro (2009). Mariano Llinás, Alejo Mogueillansky (entrevista), *Linterna mágica radio* <<http://linternamagicaradio.blogspot.com.es/2009/08/mariano-llinas-alejo-mogueillansky.html>> (02/11/2018).
- Asambleadeartesaudiovisuales (2016). *Campusano y Citarella charla/debate 2016* <<https://www.youtube.com/watch?v=ybS-FPWz2fWE&t=2291s>> (02/11/2018).
- BAFICI (2018). *Catálogo. Grilla de programación*. <<http://festivales.buenosaires.gob.ar/file/bafici2018/publicaciones/20BAfici-Grilla.1522082155.pdf>>
- BAFILM, Buenos Aires Provincia Film Commission (2018). “Entrevista a Laura Citarella – BAFilm celebra el (20) Bafici” <<https://www.youtube.com/watch?v=yuYfncii-wk>> (02/11/2018).
- Banks, Miranda (2018). Production Studies, en *Feminist Media Histories*, vol. 4, núm. 2, Spring, pp. 157-161.
- Banks, Miranda; Bridget Conor y Vicki Mayer (eds.) (2016). *Production Studies, The Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries*. Nueva York: Routledge.
- Campos, Minerva (2016). *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Tesis Doctoral. Universidad Carlos III de Madrid. Directores: Manuel Palacio y María Luisa Ortega. <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23801>>
- Canal de la ciudad (2018). BAFICI 2018: Entrevista al Director de ‘La Flor’ Mariano Llinás, *Disfrutemos BA* <[https://www.youtube.com/watch?v=ZeD\\_4k3wjiE](https://www.youtube.com/watch?v=ZeD_4k3wjiE)> (02/11/2018).
- Paredes, *Nadie es perfecto* <<https://www.youtube.com/watch?v=vAAd0RP9s9s>> (02/11/2018).
- Cinando (2018a). El Pampero Cine. Cinando. [https://cinando.com/es/Company/el\\_pampero\\_cine\\_45551/Detail#summary](https://cinando.com/es/Company/el_pampero_cine_45551/Detail#summary) (08/08/2018).
- (2018b). About Cinando. <<https://cinando.com/es/FootPage?page=about>> (08/08/2018).
- Contreras, Sandra (2012). “Estados de la novela. A propósito de *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco*”, en *Pensamiento de los confines*, 28-29, 150-151.
- Diarnonep (2018). Entrevista radial a El Pampero Cine (Mariano Llinás, Laura Citarella y Laura

- El Pampero Cine (2018a). *Carta de una fosfófera* <<https://vimeo.com/272791026>> (02/11/2018).
- (2018b). *La vendedora de fósforos* [teaser, post en Facebook, 8 de septiembre de 2018] <<https://www.facebook.com/elpamperocine/videos/262141804629995/>> (02/11/2018).
- (2018c). *Carta desde un aeropuerto asiático* <<https://vimeo.com/274062148>> (02/11/2018).
- (2017). Sobre el INCAA [Tweet, 14 de abril de 2017] <<https://twitter.com/ElPamperoCine/status/853001855215054848>> (02/11/2018).
- (2016a). EPC solicita la inmediata modificación del spot de @INCAA\_Argentina que se puede ver en Bafici en estos días... [Tweet, 17 de abril de 2016] <<https://twitter.com/ElPamperoCine/status/721728675939512320>> (02/11/2018).
- (2016b). Buenas noticias este final de BAFICI. Premio Especial del Jurado a La nNoche, extracción del plano de LMDLP del spot del INCAA. Todo bien. [Tweet, 23 de abril de 2016] <<https://twitter.com/ElPamperoCine/status/724016162351226881>> (02/11/2018).
- Escuela de realizadores de cine, TV & multimedia (2011). “Alejo Moguillansky”, *El cine en tres escenas*. <<https://www.youtube.com/watch?v=zu7ynbOMbHU>> (02/11/2018).
- Espejo, Daniela (2012). Entrevista a Laura Citarella, *Cineconmagia* <<https://cineconmagia.wordpress.com/2012/02/21/entrevista-a-laura-citarella/>> (02/11/2018).
- Feenstra, Pietsie y Ortega, María Luisa (2015). Bibliographie sélective. *Le nouveau du Cinéma Argentin. CinémAction*, 156, pp. 177-181.
- Fernández Irusta, Diana (2016). Albertina Carri y Alejo Moguillansky, en un encuentro sobre cine y política en la Di Tella, *La Nación*, 28 de junio <<https://www.lanacion.com.ar/1911895-albertina-carri-y-alejo-moguillansky-en-un-encuentro-sobre-cine-y-politica-en-la-di-tella>>
- Koza, Roger (2008). Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás, *Con los ojos abiertos* <<http://www.conlosojosabiertos.com/las-sorprendentes-aventuras-de-mariano-llinas/>> (02/11/2018).
- (2015). Especie de familia: un diálogo con Laura Citarella y Verónica Llinás, directoras de *La mujer de los perros*, *Con los ojos abiertos* <<http://www.conlosojosabiertos.com/especie-de-familia-un-dialogo-con-laura-citarella-y-veronica-llinas-directoras-de-la-mujer-de-los-perros/>> (02/11/2018).
- La autopista del sur (2015). Entrevista a Laura Citarella, codirectora de *La mujer de los perros* <<https://soundcloud.com/la-autopista-del-sur-3/entrevista-a-laura-citarella-codirectora-de-la-mujer-de-los-perros>> (02/11/2018).
- Llinás, Mariano (2009). *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Mondadori.
- Llinás, Mariano y Laura Citarella (2009). La madre de todas las Batallas, en Wolf, Sergio (comp.) *Cine argentino. Estéticas de la producción* (pp. 163-170). Buenos Aires: BAFICI.
- Luchetti, Florencia y Sebastian Russo (2009). Entrevista a Alejo Moguillansky, *Tierra en trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano* <<http://tierraentrance.miradas.net/2009/11/portadas/entrevista-a-alejo-moguillansky-castro.html>> (02/11/2018).
- Mattio, Javier (2018). Mariano Llinás trae su filme de 14 horas: ‘El público se cansó de las tonterías’, *Vos* <<http://vos.lavoz.com.ar/cine/mariano-llinas-trae-su-filme-de-14-horas-el-publico-se-canso-de-las-tonterias>> (02/11/2018).
- Mayer, Vicki; Miranda J. Banks y John T. Caldwell (eds.) (2009). *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. Nueva York: Routledge.
- Moguillansky, Alejo; Luciana Acuña, Susana Tambutti y Ana Amado (2016). Sobre El loro y el cisne. Conversación con Alejo Moguillansky, Luciana Acuña, Susana Tambutti y Ana Amado, *Cine Documental*, 14 <<http://revista.cinedocumental.com.ar/sobre-el-loro-y-el-cisne-conversacion-con-alejo-moguillansky-luciana-acuna-susana-tambutti-y-ana-amado/>>.
- Pena, Jaime (ed.) (2009a). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores / Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria.

- Pena, Jaime (2009b). La línea de sombra, en Pena, Jaime (ed.) (2009a). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008* (pp. 9-14). Madrid: T&B Editores / Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria.
- Porta Fouz, Javier (2009). Sobre el cine de Llinás, en Pena, Jaime (ed.) (2009a). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores / Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, pp. 161-167.
- Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Córdoba: Los Ríos Editorial.
- Radio U (2015). Si no trabajás con el INCAA no hay muchas opciones de hacer cine, *Señal U* <<http://www.universidad.com.ar/si-no-trabajas-con-el-incaa-no-hay-muchas-opciones-de-hacer-cine-en-este-pais>> (02/11/2018).
- Rimoldi, Lucas y Alicia Monchietti (2014). Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales, *European Review of Artistic Studies*, 5(1), 17-33.
- Señal U (2015). Mariano Llinás, *En la caja* <<https://www.youtube.com/watch?v=zZG8bNTOIf8>> (02/11/2018)
- SETH, Sociedad de Exhibidores Transhumantes (2018). Información. *Facebook*. <[https://www.facebook.com/pg/SETH-Sociedad-de-Exhibidores-Transhumantes-2105743456349710/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/SETH-Sociedad-de-Exhibidores-Transhumantes-2105743456349710/about/?ref=page_internal)> (02/11/2018).
- Sosa, Cecilia (2017). Dancing Affect in the Aftermath of Loss: *El loro y el cisne* and Argentina's Generation 'In Between', *Latin American Theatre Review*, 50(2), 49-67.
- Tordini, Ximena y Javier Alcácer (2013). Axiomáticas de un filmmaker. Entrevista con Mariano Llinás, *Indymedia Argentina* <<http://argentina.indymedia.org/news/2013/01/829536.php>> (02/11/2018).
- Urraca, Beatriz (2018). The Never-Ending Movie: Precariousness and Self-reflexivity in Contemporary Argentine Cinema, en Burucúa, Constanza y Carolina Sitninsky (eds.), *The Precarious in the Cinemas of the Americas*. Nueva York: Palgrave MacMilla, pp. 81-97.
- Walsh, David (2015). Entrevista con Alejo Moguillansky, codirector de *El escarabajo de oro*, *World Socialist Web Site* <<https://www.wsws.org/es/articles/2015/04/09/ficu-a09.html>> (02/11/2018).

### ■ Minerva Campos

Investigadora posdoctoral Juan de la Cierva-Formación en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del equipo de redacción de *Secuencias. Revista de historia del cine*. Es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y ha desarrollado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Ámsterdam (UvA). Sus trabajos sobre producción alternativa, festivales y cine contemporáneo de América Latina han sido publicados en *CinémAction*, *Secuencias*, *Imagofagia*, *Cinemas d'Amérique Latine* o *Contraculturas y subculturas del cine latinoamericano (1975-2015)*.

Fecha de recepción: 07/11/2018 Fecha de aceptación: 01/02/2019

Reproduced with permission of copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.