

Mediendossier trigon-film

DÍAS DE SANTIAGO

von Josué Méndez, Peru 2004



VERLEIH

trigon-film
Klosterstrasse 42
Postfach
5430 Wettingen 1
Tel: 056 430 12 30
Fax: 056 430 12 31
info@trigon-film.org
www.trigon-film.org

MEDIENKONTAKT

Nathalie Bao-Götsch
Tel: 056 430 12 35
bao@trigon-film.org

BILDMATERIAL

www.trigon-film.org

ZUSÄTZLICHE INFORMATIONEN

trigon-film-magazin 26

MITWIRKENDE

Regie und Buch:	Josué Méndez
Kamera:	Juan Durán
Schnitt:	Roberto Benavides
Ton:	Francisco Adrianzén
Ausstattung:	Eduardo Camino
Produzent:	Enid Campos
Produktion :	Chullachaki Producciones, Peru
Mit Unterstützung von:	Hubert Bals Fonds, Rotterdam
Dauer:	83 Minuten
Format:	35mm / 1:1,66 / Farbe, s/w / Dolby Digital
Sprache:	Spanisch/d/f

AUSZEICHNUNGEN

Rotterdam 2004 : Tiger Awards Competition

Fribourg 2004: Regard d'Or, Preis der internationalen Filmkritik FIPRESCI, Preis der ökumenischen Jury und Preis der Jugendjury

Innsbruck 2004: Preis der Jury

Rencontres internationales de cinéma, Paris 2004 : Prix de l'avenir

Alba, Italien 2004: Preis für die beste Regie, Publikumspreis und SIGNIS Preis

Transilvanisches Filmfestival, Cluj, Rumänien 2004: Preis für den besten Film

Festival internacional de cine independiente, Buenos Aires 2004: Preis für den besten Darsteller an Pietro Sibille

Encuentro Latinoamericano de Cine, Lima 2004: Preis für den besten peruanischen Film 2003/4, Preis der Filmkritik und weitere Preise

DARSTELLENDEN

Pietro Sibille verkörpert Santiago Román im Film *Días de Santiago*. Er gilt als einer der talentiertesten Bühnendarsteller Perus. Sein Leinwanddebüt machte er in Taylor Hackfords Film *Proof of Life* (Warner Bros., 2000). Die weiteren Darsteller in *Días de Santiago* sind ebenfalls anerkannte peruanische Theater- und Fernsehschauspieler: **Milagros Vidal, Marisela Puicón, Alhelí Castillo, Lili Urbina, Ricardo Mejía, Erick García** und **Ivy La Noire**.

INHALT

Der 23jährige Santiago Roman kehrt nach Lima zurück, nachdem er drei Jahre als Soldat für sein Land gedient hat. Er war an der Grenze zu Ecuador im Einsatz und in der Bekämpfung von Terror und Drogenhandel. Jetzt möchte er ein normales Leben beginnen, arbeiten und eine Familie gründen, doch die Regierung hält für ihre Soldaten keine Unterstützung bereit und in Peru gibt es zu wenig Arbeitsplätze. Santiago muss selber schauen, wie er mit dem zivilen Leben zurechtkommt.

Der Ansatz ist ein global gültiger: Ein junger Mann kehrt nach dem Militärdienst an den Ort seines normalen Lebens zurück und soll sich daselbst nach drei Jahren Abwesenheit im Dienste irgendeines Vaterlandes wieder zurecht finden. Auch die Situation, die er vorfindet, ist austauschbar, egal ob er als Soldat aus dem Irak in die USA heimkehrt, aus Tschetschenien nach Moskau oder eben von der ecuadorianischen Grenze nach Lima: Die Gesellschaft und der Staat, die ihn zur Verteidigung von irgendwelchen Gütern gebracht haben, haben ihm nun nichts zu bieten, was verteidigungswert wäre.

JOSUÉ MÉNDEZ

Josué Méndez wurde 1976 in Lima, Peru geboren. 1998 schloss er sein Studium in Film und Latin American Studies an der Universität Yale ab. Er hat als Autor und Regisseur drei Kurzfilme realisiert, die an bedeutenden internationalen Filmfestivals gezeigt wurden. Ausserdem hat er an zahlreichen Dokumentarfilmen mitgewirkt, in der peruanischen und internationalen Werbebranche und als freischaffender Cutter gearbeitet. *Días de Santiago* ist sein erster abendfüllender Spielfilm.

Filmografie

1997	<i>Solo Buenos Amigos</i>	16mm, Kurzfilm
1998	<i>Dreams & Other Adagios</i>	16mm, Kurzfilm
1999	<i>Parelisha</i>	16mm, Kurzfilm
2004	<i>Días de Santiago</i>	35mm

DER REGISSEUR ZU SEINEM FILM

«They call wild the river that overflows, but not the fucker who oppresses it.»

Two things drove me to make this film. One is the previous quote which I read one day on a wall walking down the streets of Lima. The other was the opportunity to meet the real-life Santiago, a young Peruvian ex soldier. His generosity, his humanity, his sympathy, made me aware of the terrible indifference of my government and my society towards people who believed in their country. For me, Santiago Román, the character, represents a deceived generation that lost its youth and came back to fight once again for adaptation and survival against a society with no memory; a society where we all share the guilt by allowing a system that prepares its children for war only to abandon and leave them behind once peace is attained.

Días de Santiago is an intimate and urban film. It deals with the grittiness of urban life, the streets, the smog, the traffic. It has, therefore, no flashbacks at all. The memories of war stay in Santiago's head and hunt him. This is expressed in the film through his voice-over. It is a story about a man's search for order and balance in a chaotic world. The visual style of the film is eclectic. The structure of the film is unconventional. It is a structure that mirrors its main character. Just as Santiago doesn't find a direction at the beginning of the story, the film doesn't find a direction either. There is no clear path, no clear end. Only when he does make the decision to begin a new life does the film gather a faster pace and the story starts flowing rapidly. From then on, the structure follows the main character in his search to fit in and rescue people in civil life. The camera is most of the time hand-held, the intention being an attempt to get the audience as closer as possible to the mental state of the character, his paranoia, his instability, his social fragility.

Josué Méndez

«JEDER FILM, DER ZUSTANDE KOMMT, IST EIN WUNDER»

Gespräch von Walter Ruggle mit Josué Méndez

Peruanisches Kino ist nicht gerade etwas Alltägliches bei uns. Abgesehen von Francisco Lombardi bekommt man kaum Filme aus dem Andenstaat zu sehen. Wie sieht dort überhaupt die Filmszene aus?

Wir haben wenige aktive Filmemacher in der Generation von Lombardi, und er ist der bekannteste mit dem grössten Erfolg. Neben ihnen gibt es einige jüngere in meiner Generation, die grosse Schwierigkeiten haben, Projekte durchzuziehen. Wir hängen von staatlicher Unterstützung ab, und die gibt es praktisch nicht. Andere Länder wie Argentinien habens da besser und können auch stärker mit kommerziellen Einkünften rechnen. Wir arbeiten derzeit auf eine Gesetzesänderung hin, die beispielsweise Steuermittel für die Filmproduktion freigeben würde, wie das anderswo geschieht. Im Prinzip sollten sie schon heute drei Filme im Jahr unterstützen – zum letzten Mal haben sie das vor 4 Jahren gemacht.

Wie hast du deinen Film finanziert?

Die Mehrheit der Filme entstehen mit privater Unterstützung, das heisst: Wir suchen unter Freunden und in der Familie Geld, mit dem wir einen Film realisieren können. Selbst Lombardi hat seine Crew nicht bezahlt und ihnen gesagt, sie würden dann einen Lohn erhalten, wenn es Kinoeinnahmen gibt. Wir schauen uns um und arbeiten mit Fonds wie Hubert Bals in Rotterdam oder Ibermedia, denn ohne europäische Unterstützung ist es fast unmöglich. Jeder Film, der zustande kommt, ist eigentlich ein Wunder.

Wenn es so schwierig ist, warum entscheidet man sich dann ausgerechnet fürs Filmemachen?

Ich habe immer gerne Filme angeschaut, schon als ich zwölf war, habe ich alles angeschaut, was ich sehen konnte, auch Godard und solche Sachen. Später ging ich in die USA auf eine Filmschule, aber dort habe ich erlebt, wie schwierig das Filmemachen ist. Wenn man unabhängig sein will und kein Mainstreamprojekt sucht, ist es überall schwierig. In Peru gibt es einen unglaublichen Enthusiasmus in Bezug aufs Kino, wie man ihn in den USA nicht findet. Junge Leute lieben das Kino.

Das tun sie doch auch in den USA?

In den USA ist es einfach eine Industrie. Man kann das studieren wie Finanzgeschäfte, und danach kann man sich ins Business stürzen, dann arbeitest du von ‚nine to five‘. So sehen die das, das ist eine Industrie wie eine andere auch. Man macht da nicht etwas Befremdliches wie bei uns, wo man das Gefühl hat, man würde etwas machen, was ganz gegen das System ist. Die Nordamerikaner können sich mehrheitlich gar nicht vorstellen, einfach unabhängig einen Film zu machen. Natürlich gibt

es Ausnahmen, aber die Mentalität ist so. Als ich nach Peru zurückkehrte, war ich 21 und ich habe das Angebot erhalten, einen Spielfilm zu montieren. In den USA hätte ich diese Chance niemals gehabt, da hätte ich als Assistent des Assistenten des Assistenten beginnen müssen und hätte dann vielleicht nach 20 Jahren mal die Möglichkeit gehabt, Regie zu führen. Ein zweites liess mich zurückkehren: Es ist sehr schwierig zu schreiben, wenn du eine andere Kultur nicht wirklich verstehst. Ich hätte nicht in den USA bleiben können, um zu schreiben, denn ich verstehe echt nicht, warum die so sind, wie sie sind (lacht). Also hätte ich auch keinen unabhängigen US-Film schreiben können. Ich musste zurückkommen, um hier, wo ich die Menschen verstehe und wo ich zu verstehen glaube, warum sie sich so und nicht anders verhalten, zu schreiben beginnen. Es gibt Tausende von Amerikanern, die bessere Filme machen können als ich, aber nord-amerikanische Filme, das kann ich nicht. Ich kann einen peruanischen Film drehen.

Wie sieht es denn mit den Möglichkeiten aus, die Filme in Peru zu zeigen?

Junge Filmschaffende, die meist in digitalem Videoformat drehen, zeigen ihre Filme selber in den Kirchen und an Begegnungsorten und verdienen so etwas Geld, aber sie sind wirklich selber unterwegs.

Du hast ein Thema gewählt, das nicht einfach ist, erzählst eine traurige Geschichte, wo die Leute doch unterhaltsame Geschichte wollen und nicht solche, die nachdenklich stimmen. Dann ist es ein politisches Thema und sicherlich nicht eines, das willkommen ist. Was reizte dich an dieser Geschichte?

Ich bin angezogen von Charakteren, mehr als von Themen oder Geschichten. Ich liebe interessante, widersprüchliche Charaktere. Ich war nie ein lustiger Typ (lacht), Komik ist nicht meine Sache, ich war immer seriös. Schon als Schüler hatte ich immer versucht, jene Fragen zu stellen, die schmerzen können. Und ich habe auch geliebt, soziale Konventionen in Frage zu stellen, speziell in Lima, in einer Gesellschaft, die sehr stark in Konventionen lebt, wo es darauf ankommt, wo du hingehörst. Das ist sehr viel strikter als anderswo. In Peru muss man sich in einer bestimmten Art bewegen, um den Vater stolz zu machen. In der Figur von Santiago habe ich die Möglichkeit gehabt, diese Dinge auszuloten. Ich glaube, dass man das Sujet wählt, um etwas zu sagen über die Gesellschaft. Ich wollte erforschen, wie die Gesellschaft funktioniert. Durch Santiagos Augen sieht man das Verhalten von Leuten, und das fasziniert mich. Gib jemandem das Wort, der sonst nicht gehört wird. Ich liebe eine Bibelstelle, in der sie dem Propheten sagen, dass wir glauben, Gott würde sich durch einen coolen Typen zeigen, aber er zeigt sich in den Menschen, die uns wertlos erschienen. Ich habe dieses Bild in mir von der Essenz im Unscheinbaren.

Es geht um einen Soldaten, der nach drei Jahren Dienst an der ecuadorianischen Grenze zurückkehrt ins Leben. Welches Bild haben die Leute von Armeeingehörigen in Peru? Man hat nicht das Gefühl, dass er irgendwie Respekt erfährt.

Wenn Du nach Chile gehst oder nach Argentinien und die Leute in der Strasse einen Soldaten sehen, dann denken sie zutiefst, das ist ein Scheisstyp, die hassen die Armee. In Peru ist das nicht so streng. Die Aversionen gegen die Armee haben zwar zugenommen, denn in den letzten Jahren kamen über Untersuchungen all die Morde zutage, die das Militär verantwortet, aber sie sind nicht so heftig. Bei uns ist das eher Indifferenz.

Warum also geht ein Junge in die Armee?

Meine Figur Santiago war ein Freiwilliger, nicht nur am Anfang, auch später, als er in Tötungskommandos integriert war. Der Grund: Es war für ihn eine Möglichkeit, jemand zu sein. Er konnte Geld verdienen in einer Zeit, da es schwierig ist, eine Ausbildung zu bekommen. Dann machte er weiter, weil er der Beste sein wollte. Ich glaube nicht, dass die Eltern stolz sind, die machen sich eher Sorgen. An der Grenze glaubte er, peruanische Interessen zu verteidigen. Sie wurden an die Grenze geschickt, um zu zerstören. Er war in einem solchen Kommando, das keine andere Aufgabe hatte: Töten, zerstören.

Du sprichst jetzt über einen Mann, der die Basis für deine Figur war, denn der Mann im Film ist ein Schauspieler, der das extrem gut und so überzeugend macht, dass man Gänsehaut bekommt. War eine Figur das Vorbild oder mehrere? Wie entwickelst du das Buch?

Ich bin von einem real existierenden Soldaten ausgegangen, der mir half, den Charakter zu entwickeln. Er hat keine Ahnung von Erzählen, aber über ihn und seine Notizen konnte ich die Figur entwickeln und begreifen, wie sie sich verhält und warum. Ich habe also Situationen entwickelt, die es dem Zuschauenden ermöglichen sollten, in diese Figur hineinzusehen und besser zu verstehen, warum jemand wie funktioniert und sich wie verhält. Einige Situationen habe ich von realen Vorkommnissen geborgt, andere habe ich geschaffen, um eine Entwicklung möglich zu machen, Facetten dieser Figur sichtbar zu machen. Charakter durch Aktion: Das ist doch die erste Lektion.

Mich fasziniert, wie du einen jungen Mann in Lima beobachtet und man seine Vergangenheit als Gegenwart in jedem Wimpernzucken erkennt. Das ist absolut packend. Wie hast du daran gearbeitet, mal abgesehen davon, dass du einen hervorragenden Schauspieler hast, der imstand ist, das auch zu spielen oder besser eben: Mit jeder Faser seines Körpers zu verkörpern.

Da spielte der real existierende Soldat eine wichtige Rolle und die Tatsache, dass mich Subtext fasziniert: Ich liebe es, mit Subtext zu arbeiten. Dinge zu schaffen, die Du nicht siehst, die aber da sind. In jeder Szene gibt es Subtext. Wir gingen also vom

realen Leben aus und haben in diese Richtung gearbeitet, dass du von ganz verschiedenen Dingen her erkennen kannst, dass etwas mit diesem Typen nicht normal ist, dass er sich in einer bestimmten Art bewegt – wenn diese Kriegssoldaten durch die Strasse gehen, dann gehen sie nicht normal, das können die gar nicht mehr. Sie bewegen sich allein, sie gehen nicht mit dir zusammen, denn wenn sie mit dir gehen, kannst du verletzt werden, und sie wollen nicht, dass du verletzt wirst, sonst fühlen sie sich schuldig. Also bewegen sie sich nur allein oder mit einem anderen Commander, von dem sie wissen, dass er sich selber verteidigen kann...

...das heisst, die sind eigentlich zur Einsamkeit verdammt?

Ja, aber sie wollen das, sie wollen nicht verantwortlich sein für irgend jemanden. Sie sehen überall Feinde. Man spürt das, wenn man mit ihnen spricht, es gibt so etwas wie einen inneren Monolog, sie reden permanent zu sich selber. Es ist ein reichhaltiger innerer Dialog, den sie haben, der mich durchaus auch fasziniert hat, sie sagen dir das auch in den Interviews. Alle erfassen Dich innert Sekunden und analysieren dich. Das sind Psychologen, die sofort wissen, was du willst. Die Leistung des Schauspielers war es, das auf die Leinwand zu bringen und zu übersetzen für die Leinwand. Meine Aufgabe bei Drehbuchschieben war es, den Subtext zu schaffen.

Du sprichst von einem Soldaten in Peru. Mich hat der Film daran erinnert, wie sehr das ein globales Thema ist: Es gibt weltweit gerade heute wieder sehr viele Soldaten, die in irgendwelche absurden Kriege geschickt wurden und als zerstörte Kreaturen heimkehren. War dies auch für dich ein Hintergrund?

Ja, ich habe neben den Gesprächen mit Peruanern auch in den USA Vietnamveteranen getroffen und in Argentinien Männer, die auf den Malvinas im Kampfeinsatz waren. Beim Schreiben des Films waren mir zwei Sachen wichtig: Mache ihn so universell wie möglich, also möglichst wenige regionale Referenzen, keine partikulären Dinge, die nur Peruaner verstehen würden – es wäre idiotisch, ein so wichtiges Thema lokal abzuhandeln. Im richtigen Leben reden diese Militärtypen natürlich über ganz spezifische Dinge wie konkrete Gefechte, die sie hatten. Das wollte ich für den Film vermeiden. Und dann wollte ich auch nicht zu politisch sein in dem Sinn, dass der Film ein Diskurs über Fujimori oder so würde. Das war nicht einfach zu vermeiden, aber es war wichtig. Es sollte kein peruanisch innenpolitischer Diskurs werden. Es geht ja auch nicht darum, zu gefallen. Ein Film soll seine eigene Dringlichkeit haben.

Das heisst, die politische Ebene ist austauschbar, es spielt keine Rolle wer regiert, der Effekt ist derselbe.

Das war die Idee. Es sollte eben nicht eine Kritik an Fujimori oder so sein, denn er ist austauschbar. Es geht um das, was mit den Menschen geschieht, die in diese Maschine geraten. Und das ist universell.

Erzähl mir was über den Friedhof.

Es ist ein städtischer Friedhof, in einem grossen Distrikt im Osten Limas, und er ist sehr bekannt. Lombardi hatte beispielsweise Szenen von *Caiodo del cielo* dort gedreht.

Es gibt ja auch das Klassensystem auf vielen lateinamerikanischen Friedhöfen?

In diesem nicht, da ist alles etwa dieselbe Klasse, eine tiefe allerdings. Man bezahlt etwas und schaut sich dann selber um, wo man die mitgebrachte Leiche vergraben kann. Es ist unglaublich. Wenn man einen Film drehen will, so sucht man ja auch nach visuellen Orten, das ist eine spannende Aufgabe, denn man will ja etwas sichtbar machen.

Beschreibt das Drehbuch genau oder entsteht alles im Detail noch vor Ort?

Das Drehbuch war schrecklich, wirklich schrecklich. Ich hasste es. Ich zeigte es den Schauspielern, habe vieles wieder verworfen und weggeschmissen, und wir haben zahlreiche Szenen improvisiert. Wir haben zwei Monate vor dem Dreh zu proben begonnen und vieles auf diese Weise erarbeitet. Zum Beispiel die Familienszenen: Ich wusste genau, wie das Resultat ausschauen müsste, aber ich wusste nicht, wie ich das niederschreiben sollte. Also habe ich es mit den Schauspielerinnen und Schauspielern geschrieben, über Improvisationen, die wir gemeinsam machten. Wenn wir an den Punkt kamen, den wir liebten, schrieb ich es nieder. Ich hätte das allein nicht geschafft.

Und beim Dreh gings dann präzis nach Vorgabe?

Oh ja, dann hatten wir wenig Zeit. Wir drehten in nur 24 Tagen, und wenn wir einen Take im Kasten hatten und glaubten, er sei gut gewesen, gingen wir weiter. Wir konnten uns nicht zuviel Aufwand leisten, die Mittel waren sehr eng bemessen. Zwei, vielleicht drei Takes pro Szene, aber wir hatten alles genau geprobt zusammen mit dem Kameramann. Nach den Proben hatten wir den Punkt erreicht, dass wir sehr genau drehen konnten. Und die visuellen Dinge drehten wir dann spontan.

Wenn wir die Familienszenen betrachten, dann staunt man über die Alltäglichkeit, in denen sie gedreht sind – wie gross war da der Input vom Team?

Sehr gross, da kam sehr viel von den Schauspielern. Ich habe da ein wenig nachgeahmt, was Coppola beim Dreh von *Godfather 2* machte, indem ich alle Darstellenden in ein Haus einschloss und sie als Familie leben liess. Wir gaben vor, sie seien eine Familie, aber Santiago zum Beispiel noch nicht im Militär. Das heisst, wir machten eine Probe im Sinn einer Rückblende und erarbeiteten so auch ihre Vergangenheit. Wie haben sie sich damals verhalten. Eine Woche später (wir hatten immer am Wochenende Zeit) versuchten wir eine andere Konstellation: Jetzt kehrt Santiago zurück – wie verhalten sich die Familienmitglieder? Auf diese Art schälte sich das Familienleben heraus.

Dann trafst du eine elementare Entscheidung: Du hast in Farbe und in Schwarzweiss gedreht. Wann hast du dies entschieden?

Sehr früh schon, denn es gab Dinge, die sein mussten: Der Strand mit dem Meer, das musste einfach blau sein, ich kann Strandszenen nicht in schwarzweiss machen, schrecklich. Der Typ geht ans Meer und sieht blau. Bei der Strasse wars umgekehrt: Ich kann keine farbige Strasse zeigen, die muss schwarzweiss sein. Es gab andere Stellen, bei denen das keine Rolle spielte. Ich habe früh entschieden. Die wechselseitigen Aufnahmen mit dem Mädchen, sie in Farbe, er in Schwarzweiss, das waren Dinge, die ich sehr früh so gesehen habe. Es gab auch solche, die wir auf dem Dreh erst entschieden haben. Wenn er zum Beispiel den Kühlschrank kaufen will, dann konnte es beides sein.

Habt ihr auch beides aufgenommen?

Einmal taten wir beides: Da, wo er in seinem Zimmer ist, gekleidet als Soldat, haben wir beides gedreht, und dann beim Schnitt entschieden.

Gab es beim Schneiden Szenen, die du lieber anders aufgenommen hättest?

Nur eine einzige. Die Szene, wenn seine Frau kommt – das hätte ich in Farbe machen wollen, aber mehr aus ästhetischen Überlegungen, denn die blaue Wand zusammen mit ihrem Kleid – wäre schön gewesen. Wir hätten das in Farbe drehen müssen, aber uns war das Farbmateriale ausgegangen (lacht). Es gab ja andere Szenen wie jene in der Diskothek, die farbig sein musste.

Ich glaube, dass das Schreiben des Films im Schnitt geschah. Ich habe etwa sieben Stunden Material gehabt. Die erste Schnitfassung dauerte noch zwei Stunden und war sehr depressiv. Wir haben das angeschaut und kein Wort gesprochen, sind nach Hause gegangen, hätten uns umbringen können und haben etwa zwei Monaten nicht miteinander geredet, um das Gespräch über den Film zu vermeiden. Dann haben wir geschaut, was sich machen liess. Wir haben viel gelernt und tüchtig am Film gearbeitet, damit er zu dem werden konnte, was er jetzt ist. Das dauerte etwa ein Jahr und vier verschiedene Versionen.

Was erwartest du von einem europäischen Publikum?

Für mich war das wichtigste, nach einem ersten Film einen weiteren machen zu können. Ich wollte einen Film mit einem starken Stoff drehen, der sein Publikum findet und der nicht unbeachtet an ihm vorbeigeht. Nur so kann ich weiter arbeiten und dies unter besseren Bedingungen. Es war für mich also auch wichtig, an gute Festivals zu gehen und ein Echo zu haben.

Wir stellen ein Programm mit einer Auswahl von anderen Filmen aus Lateinamerika zusammen. Welches sind eigentlich die Beziehungen, die ihr Filmschaffenden untereinander auf dem Kontinent habt? Wie weit nehmt ihr Arbeiten anderer Länder wahr?

Wir sehen durchaus andere Filme in Lima, für mich persönlich sind die Argentinier die wichtigsten. Das ist das Kino, das ich liebe und eigentlich die einzige Art von Kino, die es wert ist, gepflegt zu werden. Das sind Filme, die bestimmte Figuren untersuchen und in ihrem Verhalten verfolgen, so, dass es mich packt, einer mir vielleicht fremden Figur selber zu folgen und sie besser kennen zu lernen. Da gibt es auch eine Dringlichkeit im Ganzen, die mir wichtig scheint. Dieses Kino geht auf den italienischen Neorealismo zurück, das ist de Sica und seine Generation, und die jungen Argentinier kopieren alles und entwickeln ihre eigene Art daraus. Ich selber hätte es vielleicht gern noch etwas ästhetischer, als sie das tun. Aber das Neorealistische liebe ich, Poesie borgend von Pasolini oder Godard und nicht immer ganz realistisch bleibend. Das liebe ich.

Quelle: trigon-film-magazin 26