

# **Da det marginaliserte ble hverdagslig**

*Argentinsk spillefilm og den økonomiske krisen*

Masteroppgave i medievitenskap

Birgitte Hanssen Mandelid

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Høsten 2009

### ***Sammendrag***

Da den argentinske økonomien kollapset i 2001, opplevde landets filmindustri en kreativ og kommersiell oppsving. Gjennom siste halvdel av 1990-tallet hadde en ny generasjon filmskapere kommet til, for det meste utdannet ved landets mange nyetablerte filmskoler, og rundt årtusenskiftet slo talentet de inntil da hadde vist i kortfilmer og manuskonkurranser ut i full blomst. De unge regissørene sto utenfor systemet, og tok – i motsetning til de mer underholdningsvennlige og eskapistiske produktene av den etablerte industrien – for seg små historier fra samtiden, der endringer i samfunnet ble brukt som bakteppe for enkeltmenneskers situasjon og skjebne. Filmene hadde en rekke forskjeller, men også så mange likheter at man begynte å snakke om en bølge.

Denne avhandlingen tar for seg den nye argentinske filmens fellestrekk, samt forholdet mellom filmen og samfunnet den ble til i. Gjennom tekstanalyse av fire definerende filmer; *Mundo grúa* (1999), *Nueve reinas* (2000), *La ciénaga* (2001) og *Un oso rojo* (2002), forsøker oppgaven å kartlegge hvordan filmen er påvirket stilistisk og tematisk av sin sosioøkonomiske samtid, og hvordan spesielle aspekter ved landets situasjon, som fattigdom og arbeidsledighet, er representert i fiksjonen.

### ***Abstract***

When the Argentine economy collapsed in 2001, the movies were thriving. During the last half of the 1990s a lot of new directors, for the most part educated at one of the many new film schools, challenged the status quo with innovative short films and well developed scripts. Around the turn of the millennium, their debut features hit the cinemas. The young directors operated outside the studio system and focused on intimate stories, where changes in society were used as a backdrop to ordinary people's daily challenges. The movies had their differences, but also enough similarities to fuel talk about a new wave of Argentine cinema.

This paper concerns the new Argentine cinema's common traits, and the relationship between film and the society where it's produced. Through analyses of four significant movies, *Mundo grúa* (1999), *Nueve reinas* (2000), *La ciénaga* (2001) and *Un oso rojo* (2002), the object is to show how the films are influenced thematically and stylistically by the recent social and economic decline, and how certain aspects, of the country's situation, such as poverty, crime and unemployment, are represented in fiction.

### ***Takk til***

Først og fremst vil jeg takke veilederen min, Ove Solum (vår 2007, høst 2008, vår 2009) for gode innspill, raske tilbakemeldinger og uvurderlig hjelp gjennom hele prosessen, samt utlån av bøker og artikler som har vært svært nyttige for oppgaven.

Jeg vil også takke familien Pérez Duhalde i La Plata, Argentina, som har kjøpt store mengder faglitteratur og sendt den over Atlanteren, uten å få annet enn takknemlighet og hyggelige e-poster igjen for strevet. ¡Muchas gracias!

Videre vil jeg takke Film fra Sør. Det var i kinosalen på Cinemateket jeg først så flere av de analyserte filmene, og der jeg fikk ideen til denne oppgaven for mange år siden.

Til slutt må jeg takke mamma Solveig Hanssen for alt fra oppmuntrende ord til strenge formaninger underveis, og mine medstudenter på IMK for å ha guidet meg gjennom Word og Excels irrganger, og for å ha hjulpet meg å finne passende synonymer da jeg ville variere språket. Pluss hyggelige lunsjer.

En stor takk til alle andre som på en eller annen måte har bidratt til ferdigstillelsen av denne masteroppgaven.

## **Innhold**

<b>1 INNLEDNING</b>	<b>6</b>
1.1 Problemstilling	8
1.2 Materiale	8
1.3 Litteratur	9
<b>2 TEORI OG METODE</b>	<b>10</b>
2.1 Å analysere film	11
2.2 Filmstil	12
2.3 Tematisk analyse	15
2.4.1 Sosial filmhistorie	16
2.4.2 Film som historie	18
2.5 National Cinema	20
2.6 Third Cinema	21
2.7 Metode	25
2.8 Gjennomføring	26
<b>3 BAKGRUNN</b>	<b>27</b>
3.1 Argentina i det 20. århundret	28
3.2 (Den første) Perón-tiden	28
3.3.1 I Europa: den italienske neorealismen og den franske auteurfilmen	30
3.3.2 1960-tallet: filmen får en agenda	31
3.3.3 New cinemas, nye retninger	33
3.3.4 Solanas og Getinos tredje vei: <i>Tercer cine</i>	35
3.4 1970-tallet: diktatur	36
3.5 1980-tallet: demokrati	37
3.6.1 1990-tallet: økonomien er ute av kontroll	38
3.6.2 Filmbransjen når et bunnivå	39
3.7 Tidlig 2000-tall: økonomisk kollaps	40
<b>4 TILRETTELEGGING</b>	<b>41</b>
4.1 INCAA	42
4.2 FUC og de andre filmskolene	42
4.3 Ley 24.337	43
4.4 Lita Stantic	45
4.5 Festivaler: Mar del Plata og BAFICI	45
4.6 Fruktbar filmkritikk	47

<b>5 DEN (NYE) NYE ARGENTINSKE FILMEN BLIR TIL</b>	<b>47</b>
5.1 <i>Martín Rejtmans Rapado</i>	48
5.2 <i>Historias breves</i>	49
5.3 <i>Andre definerende filmer</i>	51
<b>6 MUNDO GRÚA: ARBEIDSLEDIGHET</b>	<b>52</b>
6.1 <i>Handling</i>	53
6.2 <i>Om filmen</i>	54
6.3 <i>Mottakelse</i>	56
6.4 <i>Stil, dramaturgi og karakterer</i>	57
6.5 <i>Film vs. virkelighet: Mundo grúa og arbeidsledighet</i>	61
<b>7 NUEVE REINAS: KRIMINALITETEN STIGER</b>	<b>65</b>
7.1 <i>Handling</i>	67
7.2 <i>Om filmen</i>	69
7.3 <i>Mottakelse</i>	70
7.4 <i>Stil, dramaturgi og karakterer</i>	71
7.5 <i>Film vs. virkelighet: Nueve reinas og økende kriminalitet</i>	74
<b>8 LA CIÉNAGA: BORGERSKAPETS FALL</b>	<b>77</b>
8.1 <i>Handling</i>	78
8.2 <i>Om filmen</i>	80
8.3 <i>Mottakelse</i>	81
8.4 <i>Stil, dramaturgi og karakterer</i>	82
8.5 <i>Film vs. virkelighet: La ciénaga og borgerskapets oppløsning</i>	87
<b>9 UN OSO ROJO: DET NYE ARGENTINA</b>	<b>90</b>
9.1 <i>Handling</i>	91
9.2 <i>Om filmen</i>	94
9.3 <i>Mottakelse</i>	94
9.4 <i>Stil, dramaturgi og karakterer</i>	97
9.5 <i>Film vs. virkelighet: Un oso rojo og det nye argentinske samfunnet</i>	99
<b>10 EN NY BØLGE? DEN NYE FILMEN OPPSUMMERT</b>	<b>101</b>
10.1 <i>På handlingsplanet: Om samfunnet, med individet i fokus</i>	106
10.2 <i>På stilplanet: Bort med staffasjen</i>	108
10.3 <i>Den nye bølgens gjeld til fortiden</i>	111
<b>11 AVSLUTNING</b>	<b>114</b>
<b>12 KILDER</b>	<b>117</b>

## ***1 INNLEDNING***

- Jeg argumenterer i dette arbeidet for at filmen de tretti siste årene bare kan forstås ved å samtidig undersøke den nasjonale situasjonen, skriver John King om latinamerikansk film i en trettiårsperiode etter 1960, i boka *Magical Reels* (1990). Utsagnet gjelder langt fra bare filmer fra Latin-Amerika generelt eller Argentina spesielt, men, som oppgaven vil vise, er det et spesielt nært bånd mellom kontinentets urolige sosiale, politiske og økonomiske bakgrunn, og dets mange varierte kulturuttrykk.

Argentina har lange tradisjoner for film om hendelser og epoker i landets turbulente historie. Da kinomuseet Pablo Ducrós Hicken i 1999 inviterte kritikere, teoretikere og filmhistorikere til å stemme fram de hundre beste filmene siden 1933, året lydfilmen kom til landet, var sju av de ti øverste plasseringene tildelt filmer som rekonstruerer gitte øyeblikk i argentinsk historie. Førsteplassen, Leonardo Favios *Crónica de un niño solo* (*Chronicle of a Boy Alone*, 1965), er ikke en av disse, men likevel en nærmest dokumentarisk skildring av livet til en gategutt. Hector Oliveras *La Patagonia rebelde* (1974) og María Luisa Bembergs *Camila* (1984) er begge basert på virkelige hendelser, henholdsvis arbeidere som organiserte seg på 1910-tallet og sosietetskvinnen Camila O’Gormans forhold til jesuittpresten Ladislao Gutiérrez, som endte med henrettelser og diktatoren Juan Manuel de Rosas fall i 1948. Italienskfødte Mario Sofficis *Prisioneras de la tierra* (*Jordens fanger*, 1939), Hugo del Carrils *Las aguas bajan turbias* (*Rivers of Blood*, 1952) og Luis Puenzos Oscar-vinner *La historia oficial* (*The Official Story*, 1985) tar utgangspunkt i samtidige sosiale forhold for å beskrive mulige hendelsesforløp med høy grad av realisme, mens Bruno Stagnaro og Adrián Caetanos regisamarbeid *Pizza, birra, faso* (*Pizza, Beer, Smokes* 1997) og Pablo Traperos *Mundo Grúa* (*Crane World*, 1999) tar for seg samtiden i økonomisk krise. Da Sistema Nacional Consumos Culturales i 2004 gjennomførte en lignende kåring over de beste filmene fra nyere tid, med respondenter fra ulike samfunnslag og yrkesgrupper, altså vanlige mennesker, var tendensen enda mer tydelig. Mainstream-regissøren Juan José Campanellas *El hijo de la novia* (*Son of the Bride*, 2001) vant med 18,8 prosent av stemmene, mens Fabián Bielinskys *Nueve reinas* (*Nine Queens*, 2000) fulgte med 13,9 prosent.

De siste tjue årene har endringene i Argentinas politiske, økonomiske og sosiale situasjon satt dype spor. Ifølge Gabriela Nouzeilles og Graciela Montaldo, redaktørene bak antologien *The Argentina Reader*, er det snakk om voldsomme forandringer: ”Since the triumph of Menem’s new Peronism in 1989, Argentina has gone through a far-reaching transformation comparable only to the profound changes brought about by modernization a century ago” (Nouzeilles og Montaldo 2002, s. 505). Landet gikk gjennom en aksjeboom på første halvdel av 1990-tallet, vekst i sosiale ulikheter fra og med midten av tiåret, en dyp økonomisk depresjon over en femårsperiode fra 1998 til 2003, et folkeopprør og påfølgende massemobilisering av grasrotbevegelser i 2001, før den politiske høyrefløyen klarte å konsolidere makten (Petras 2003, s. 1). Til tross for landets økonomiske nedgang har den argentinske spillefilmen opplevd en oppgang de siste ti årene, først og fremst på den internasjonale festivalscenen, men også i hjemlandet. Enkelte vil hevde at høydepunktet kom mellom 2001 og 2003, med nettopp filmskildringer av den økonomiske nedgangen som begynte på andre halvdel av nittitallet og kulminerte i krakket i desember 2001. Noen av disse filmene har fått internasjonal kinodistribusjon etter å ha vunnet priser, det gjelder blant annet Fabián Bielinskys actionsuksess *Nueve reinas* (*Nine Queens*, 2000) og Lucrecia Martels andre langfilm *La niña santa* (*The Holy Girl*, 2004). Her i Norge ble den nye argentinske bølgen presentert i en egen temauke på Cinemateket i 2002, og har vært godt representert på Film fra Sør-festivalen, hvor Argentinske filmer vant publikumsprisen så å si uavbrutt mellom 1998 og 2006.

Bare to av vinnerne, Bielinskys før nevnte *Nueve reinas* (pris i 2001) og Alejandro Agrestis *Valentín* (pris i 2003), kan regnes inn i en eventuell ny bølge, resten av filmene er av veletablerte mainstream-regissører. Likevel sier suksessen noe om det generelle nivået på landets filmproduksjon, og ikke minst hvor godt argentinske filmer har gjort det på filmfestivaler de siste par tiårene.

Også i hjemlandet har filmbransjens kreative høykonjunktur blitt tatt på alvor, selv om det fortsatt diskuteres hvorvidt man kan snakke om en ny filmatisk retning, og ikke minst hvilke kvaliteter den i så tilfelle besitter. Universidad Nacional de General Sarmiento i Buenos Aires presenterte i 2004 et kurs om den nye argentinske filmen, kalt *Primeras Jornadas de Nuevo Cine Argentino*, eller *den nye argentinske filmens*

*første reiser*. I forbindelse med presentasjonen uttalte Agustín Campero, leder for fagutvalget, at:

Den nye argentinske spillefilmen går løs på de siste årenes sosiale, økonomiske og kulturelle problemer i landet, på en måte ingen andre kulturelle fenomener har klart. Universitetet har som ambisjon å gjøre regnskap for viktige, samtidige sosiale fenomener, og film er et av dem (Chattás 2006, 4. avsnitt).

Selv om den nye generasjonen filmskapere har blitt rost over hele verden, er ikke alle like positive. De argentinske filmskribentene Jorge Bernárdez og Demián Aiello kalte bølgen for en luftspeiling i en artikkel publisert i 2005, og avsluttet på følgende sarkastiske vis:

Hitchcock sa en gang at film er som livet, bare uten de kjedelige delene. Dette kunne han si fordi han ikke levde lenge nok til å se Den nye argentinske filmen. Alt som er marginalt er ikke nødvendigvis genialt. Dessverre... (Bernárdez og Aiello 2001).

I teorikapittelet kommer jeg inn på Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* (1947), en redegjøring av tysk filmhistorie i mellomkrigstiden, der de analyserte filmene ifølge forfatteren varslers Weimarrepublikkens fall noen år senere. Kracauer har i ettertid fått kritikk, som jeg også vil komme tilbake til, fordi han analyserte filmene med konklusjonen – altså Hitlers maktovertagelse og Andre Verdenskrig – klar og vedtatt. Kracauer studerte forholdet mellom tekst og kontekst for å finne frampek til noe som *skulle skje*, men som han da *allerede* visste at *hadde skjedd*. Jeg føler meg på tryggere grunn når jeg nå skal se nærmere på forholdet mellom tekst og kontekst for å forklare hvordan de nye argentinske filmene er påvirket av noe som *har skjedd*, og som også hadde skjedd da de ble laget.

### **1.1 Problemstilling**

Jeg vil i denne oppgaven undersøke *om* og *hvordan* den argentinske filmen har blitt påvirket – stilistisk så vel som tematisk – av dens sosioøkonomiske samtid. Deretter vil jeg se spesielt på hvordan forskjellige aspekter ved landets sosiale og økonomiske nedgang er representert i filmene.

### **1.2 Materiale**

De fire filmene jeg støtter meg til i analysen – Pablo Traperos *Mundo grúa* (1999), Fabián Bielinskys *Nueve reinas* (2000), Lucrecia Martels *La ciénaga* (2001), og Adrián Caetanos *Un oso rojo* (2002) – er valgt ut av flere ulike årsaker, noen av praktisk art, andre av analytiske grunner.



For det første har alle fire hatt internasjonal distribusjon, om enn en noe begrenset sådan, og vært vist på filmfestivaler i forskjellige deler av verden. For det andre var alle regissørene relativt nye navn da de lagde filmene jeg her tar for meg. Bortsett fra Caetano, som var på sin tredje langfilm, var alle debutanter. Tre av fire sto utenfor det etablerte studiosystemet, og alle var med på å markere et brudd med den rådende retningen i argentinsk film. Dette paradigmeskiftet var vanskelig å definere i sin umiddelbare samtid, men i retrospektiv er det ikke mange innvendinger mot at bruddet eller bølgen var en realitet og at det, til tross for sine mange ulike elementer, også har en rekke fellestrekk med hensyn til stil, tematikk og produksjonsmodus. En siste viktig faktor var at filmene hadde gjort seg bemerket og blitt omtalt, anmeldt, og innlemmet i fagbøker og analyser. Filmenes mottakelse og de forskjellige skribentenes fortolkninger, har blitt en liten, men betydningsfull del av denne oppgaven.

### ***1.3 Litteratur***

Da arbeidet med masteroppgaven startet, hadde det ikke blitt skrevet spesielt mye om den nye argentinske filmen. Kritikker, kommentarer og avisartikler hadde så smått begynt å trekke linjer. Filmvitere og journalister sammenlignet filmene med eldre produksjoner, og enten hevdet de eller avkreftet på det mest bestemte at man nå var vitne til en ny retning med en dertil ny stil. Siden har filmbølgen blitt behørig omskrevet, også i faglitteraturen. De siste årene har nye bøker dukket opp med en voldsom hyppighet, hver eneste én med mer informasjon og empirisk materiale enn den forrige, og mange av dem med vidt forskjellige konklusjoner. Å sitte i Norge og holde seg helt oppdatert på fagfeltets utvikling i Argentina, har vært både utfordrende og til tider vanskelig.

Den kanskje viktigste boka om den nye bølgen; *New Argentine Cinema. Themes, Auteurs and Trends of Innovation*, redigert av filmkritikerne Horacio Bernades, Diego Lerer og Sergio Wolf, har vært utsolgt og ute av produksjon omtrent siden den ble gitt ut av FIPRESCI<sup>1</sup> Argentina i 2002. Noe har jeg fått kopiert og noen av kapitlene har dukket opp i antologier og på nettsteder, så på den måten har boka blitt benyttet i

---

<sup>1</sup> Fédération Internationale de la Presse Cinématographique, International Federation of Film Critics.

oppgaven likevel. Fernando Peñas todelte sammenligning av den nye 1960-tallsfilmen med den enda nyere nye 1990-tallsfilmen, med tittelen *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (2003), har vært vital for oppgaven. Selv om boka ikke kommer nøyre inn på de filmene jeg analyserer, forklarer den fenomenet og opptakten til det på en forbilledlig måte, og viser hvor tungt den nye bølgen hviler på den forrige bølgen i argentinsk film.

To nye argentinske filmhistorieopptegninger, César Maranghellos *Breve historia del cine argentino* (En kort argentinsk filmhistorie, 2005) og Tamara L. Falicovs *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film* (2007), avslutter med korte kapitler viet den nye bølgen. Likeledes har det blitt skrevet to mer eksperimentelle, ikke-akademiske bøker som berører emnet, nemlig redaktør María Paulinellis essayprosjekt *Poéticas en el cine argentino 1995-2005* (Poetikk i den argentinske filmen, 2005), og Jorge Coscias personlige refleksjoner i *Del estallido a la esperanza. Reflexiones sobre Cine, Cultura y Peronismo* (Fra smellen til håpet. Refleksjoner om film, kultur og peronisme, 2005).

Mesteparten av analyser av og kommentarer til den nye argentinske filmen, er likevel å finne i anmeldelser, avisartikler og intervjuer, som alle utgjør en stor del av bakgrunnsstoffet for denne oppgaven.

*Direkte sitater fra engelske, svenske og danske kilder gjengis på originalspråket. Med mindre annet presiseres, er oversettelsene fra spanske kilder mine egne.*

## **2 TEORI OG METODE**

I boka *Film History, Theory and Practice* forklarer forfatterne Robert C. Allen og Douglas Gomery hvordan film er et multifasettert fenomen som både kan være en kunstform, en økonomisk institusjon, et kulturelt produkt og teknologi. Film er også alle disse tingene på én gang; den er et system. Å forstå systemet og hvordan det har forandret seg gjennom tidene, betyr ikke bare å forstå de individuelle delene, men også hvordan interaksjonen mellom dem er. Boken er delt i tre: Den første delen ser på filmhistorie som en akademisk disiplin, del to tar tak i metoder, problemer og

muligheter i estetisk, teknologisk, økonomisk og sosial filmhistorie, mens tredje og siste del dreier seg om hvordan man kan studere filmens historiske innflytelse på et samfunn, og forsøker en reintegrering av filmhistorie sett fra et realistisk, filosofisk perspektiv (Allen, Robert C. og Douglas Gomery 1985, s. v-iv).

### **2.1 Å analysere film**

Refleksjonen rundt film er like gammel som mediet selv. Helt siden filmens barndom har man brukt ulike teorier, tilnærminger og metoder for å forklare og forstå både mediet og dets enkeltstående verk. I den første fasen, som mer eller mindre korresponderer med stumfilmens periode, dominerte en formalistisk orientert teori. Sovjetiske filmskapere teoretiserte sine egne arbeider ved hjelp av teknikker lånt fra russisk formalisme, en viktig og innflytelsesrik retning innen litteraturkritikken som spesielt vektla språket som autonomt og meislet ut en ”vitenskapelig” metode for å studere teksters lingvistiske struktur. Litteraturens fremste formalister, blant dem Boris Eikhenbaum, utvidet sine begreper til filmmediet for å teste ut om konseptene var overførbare. Eikhenbaum beskrev film som ”et særegent system av figurativt språk” som ved å lenke sammen scener i ”fraser” og ”setninger” fikk en egen ”filmisk syntaks” (Stam 2000, s. 50). Selv om den kvantitative fremgangsmåten skulle tilsi noe annet, var formalismens fokus mer stilistisk og poetisk enn lingvistisk. Det å gjøre en scene-for-scene-analyse for å identifisere slike frasers topologi, var imidlertid et prosjekt som ble videreført av Christian Metz i hans *Grande Syntagmatique* mer enn fire tiår senere.

Semiotikk, eller det vitenskapelige studiet av tegn, ble først brukt i filmstudier på 1960-tallet, av franskmannen Metz. Semiotikk benyttes for å forstå hvordan mening oppnås gjennom forskjellige former for visuell og auditiv representasjon. I analysen av medietekster, deriblant filmer, angir termen ”representasjon” mer enn det hverdagslige bruksområdet. Man snakker da om et bestemt perspektiv på formidlingsfenomenet, der man formidler ved hjelp av tegn som gjennom konvensjoner kan representere objekter på mange forskjellige måter. Representasjon er konstruksjon, og det man konstruerer er selve objektet (Larsen 1999, s. 20-24). Filmsemiotikk tar sikte på å forklare hvordan mening er innkorporert i en film, og hvordan denne meningen kommuniseres til publikum (Allen og Gomery 1985, s. 76-77). Hverken semiotikk eller strukturell lingvistikk, som den er basert på, er historiske

teorier. Semiotikk kan forklare hvordan redigering fungerer i en bestemt film, eller redegjøre for meningspotensialet redigering har gitt filmskapere gjennom filmhistorien, men den kan ikke alene si noe om hvorfor redigering ble brukt på en spesiell måte i en spesiell periode, eller hvorfor noen fremgangsmåter dominerte og noen ble marginaliserte i vestlig filmkunst. Ifølge Robert C. Allen og Douglas Gomery finnes ingen velformulert semiotisk filmhistorie som kan være et fullverdig alternativ til den tradisjonelle masterpiece-tilnærmingen, men en kombinasjon av disse kan være fruktbar.

Masterpiece-tradisjonen, som dominerte på 1960-tallet, ser på film som en kunstform og konsentrerer seg kort og godt om å identifisere og evaluere de store verkene gjennom filmhistorien. Ved å gjøre så, ser man stort sett bort fra den økonomiske, teknologiske og kulturelle konteksten. Allen og Gomery er bare to av filmteoretikerne som har kritisert tilnærmingen for dens begrensninger. For det første er det lite fruktbart å skille de estetiske aspektene fra de kontekstuelle, og for det andre går vektleggingen på filmskaperen som kunstner og hans/hennes visjoner, ut over mer forklarende forandringer og kausale faktorer i filmhistorien (Allen og Gomery 1985, s. 76). Ved å ikke se semiotikk og masterpiece-tilnærming som to absolutte motsetninger, men heller fundamentalt forskjellige sett av anliggender å ta for seg, og ta semiotikkens endrede syn på film – fra statisk objekt til et system av relasjoner, både innvendige og utvendige, kan man ifølge Allen og Gomery reformulere en estetisk filmhistorie (Allen og Gomery 1985, s. 79).

En av de nye tilnæringsmåtene er David Bordwell og Kristin Thompsons neoformalisme. Bordwell og Thompson har med boken *Film Art*, først utgitt i 1977, rett etter at film hadde blitt et populært universitetsstudium, bidratt med en omfattende og systematisk innføring i de forskjellige teknikkene og kunstneriske valgene som totalt sett utgjør en film. Fremgangsmåten de har valgt gjør det mulig å forstå hele filmen, ikke bare deler av den. Metoden oppsummeres kort i innledning og forklares deretter detaljert gjennom bokens fem deler. Mer om dette i neste kapittel.

## **2.2 Filmstil**

I boka *On the History of Film Style*, skriver David Bordwell at filmers utseende har en historie, og at denne historien fordrer analyse og forklaring. Han fastslår deretter at

studiet av dette området – historien om filmstil – legger frem uunngåelige utfordringer til alle som vil forstå film. Bordwell kommer også med en definisjon av stil i film.

In the narrowest sense, I take style to be a film's systematic and significant use of techniques of the medium. Those techniques fall into broad domains: *mise en scène* (staging, lighting, performance, and setting); framing, focus, control of color values, and other aspects of cinematography; editing; and sound. Style is, minimally, the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances (Bordwell 1997, s. 4).

Ved å se på disse forskjellige aspektene ved filmskaping kan man spesifisere en normativ, estetisk praksis på et gitt tidspunkt i fortiden. Den historisk definerte normen kan deretter fungere som en mal man måler individuelle verk opp mot (Allen og Gomery 1985, s. 81).

I *The Classical Hollywood Cinema* tar David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson for seg filmstil og produksjonsmodus i den amerikanske filmmetropolen mellom 1917 og 1960. Selv om boka stopper der, kan de fleste av dens karakteristikk – spesielt de som angår stil – brukes på dagens kommersielle mainstream-film, også utenfor Hollywood. Hollywoodfilmen har blitt et paradigme som man forklarer alternative måter å lage film ut fra. Dette underbygges av læreboken *Introduksjon til film*, der det slås fast at "[Den klassisk fortellende filmens] konstruksjonsprinsipper, konvensjoner og dramaturgiske grunnformularer er fremdeles den dag i dag spill levende og dominerer programmet på de fleste kinoer i vår del av verden" (Braaten, Kulset og Solum 2002, s. 13).

Men hva er så denne normen og hvordan har man kommet fram til den? Normen er mer enn en regissørs filmer, en sjanger eller en økonomisk kategori; den er en kontekst som er viktig for å forstå filmen gjennom historien (Bordwell, Staiger og Thompson 1985, s. xiii). Narrativ film består ifølge Bordwell og medforfatterne av tre systemer: Narrativ logikk (definisjon av hendelser, kausale relasjoner og parallellismer mellom hendelser), representasjonen av tid (rekkefølge, varighet, repetisjon), og representasjonen av rom (komposisjon, orientering etc.). Et hvilket som helst teknisk parameter, for eksempel lydredigering, kan fungere innenfor hvilket som helst av disse systemene, eller alle på én gang (Bordwell m.fl. 1985, s. 12). I tillegg ser man gjerne på forholdet mellom det narrative materialet (hendelsene, den grunnleggende historien), og hvordan dette materialet representeres i filmen.

De russiske formalistene skilte mellom *fabula* (story) og *syuzhet* (plot) i litteraturen, der førstnevnte kategori viser til hendelsene i fortellingen og deres antatte spatiale, temporale og kausale forhold, mens sistnevnte refererer til totaliteten av det formelle og stilistiske materialet i filmen. Bordwell, Staiger og Thompson overfører og tar i bruk denne inndelingen i sin studie av film.

Den nye argentinske filmen skiller seg ifølge filmkritikere fra mainstreamen når det gjelder tematikk, montasje, framstilling av tid og rom, og – ikke minst – estetikk. Alle punktene vil tas opp igjen i analysen av de utvalgte filmene, men for å da kunne forklare eventuelle stilbrudd er det nødvendig å kartlegge normen i forhold til de tre siste punktene. Montasjen i den klassiske Hollywood-filmene har ofte blitt omtalt som ”usynlig”, en term den franske filmkritikeren og teoretikeren André Bazin (1918-1958) brukte i sin redegjørelse av filmspråkets utvikling. Bazin påpekte selv at ikke alle montasjens muligheter tas i betraktning i en slik definisjon. Bordwell, Staiger og Thompson problematiserer også karakteristikken og kaller den upresis, men mener den strekker til som en grov beskrivelse av hvor lite vanlige seere legger merke til teknikken (Bordwell, Staiger og Thompson 1985, s. 25). I denne sammenhengen holder det imidlertid å fastslå at normen det her vises til er nøye motivert av fortellingens framdrift. Redigeringen er ofte sømløs, mens kameraføringen er underordnet hendelsenes dramatiske oppbygning, forholdet mellom årsak og effekt og fortellingens kontinuitet.

I Eva Bakøy og Jo Sondre Mosengs antologi *Filmanalytiske tradisjoner* (2008) sammenligner Søren Birkvad filmregissør Jean-Luc Godard og teoretiker Bordwells tilnærming til filmstil som et moralsk spørsmål. Et av Godards mest siterte utsagn lyder: ”Enhver kamerabevegelse er et spørsmål om moral” (Birkvad 2008, s. 52). Tilsvarende har David Bordwell skrevet at: ”Film bærer spor av beslutninger” (Bordwell 2005, s. 243). Likevel er de to innfallsvinklene veldig forskjellige. André Bazin, en viktig inspirasjonskilde for Godard, hevdet at siden filmen ligner på virkeligheten vi opplever, må den være tro mot den gjennom å bruke spesifikke filmatiske virkemidler, som for eksempel dybdefokus og lange tagninger. Bazin mente dette var en demokratisk og moralsk måte å lage film, siden den bryter minst mulig med direkte virkelighetsgjengivelse, og gir tilskueren større frihet til å orientere

seg selv. På 1970-tallet ble imidlertid den klassiske Hollywood-filmen angrepet av teoretikere som Christian Metz og Laura Mulvey fordi den imiterer sanser og framstår som en direkte avspeiling av virkeligheten, mens den egentlig er full av ideologiske tolkninger (Birkvad 2008, s. 52-53). Bordwell er skeptisk. Han finner ikke spor av moral eller ideologi i filmens grunnleggende former, selv om han kan tillegge en enkelt film moral. Bordwell mener det er praktiske beslutninger foretatt på grunnlag av kommunikasjonshensyn som avgjør hvilke stilistiske valg en filmskaper foretar, og han har satt opp fire funksjoner og grader stil kan ha. De er: 1) *Stilens denotative funksjon*, som bidrar til å forstå filmens ytre handling, som beskriver setting, karakterer, motiver, dialog og bevegelse; 2) *Stilens ekspressive funksjon*, som framkaller følelser gjennom for eksempel musikk eller spesielle estetiske valg; 3) *Stilens symbolske funksjon*, som hever abstraksjonsnivået og gir stilelementene en tematisk betydning; og 4) *Stilens autonome funksjon*, der det dekorative dyrkes uten narrativ motivasjon og stilen fungerer på egen hånd (Bordwell 2005, s. 33-34). Bordwell skiller mellom de forskjellige funksjonene av analytiske hensyn: En teknikk kan nemlig oppfylle flere funksjoner på samme tid når den anvendes, noe analysen av oppgavens filmutvalg også viser.

### **2.3 Tematisk analyse**

I tillegg til å ta for seg en films stil, kan man også analysere dens tema. En tematisk analyse er nært knyttet til hermeneutikk, og har fellestrekk med måten vi orienterer oss i tilværelsen for øvrig, der vi stadig bedriver fortolkning uten å tenke over det. Som disiplin setter den tematiske tilnærmingen filmen som helhet i sentrum, og har som formål å analysere hva en spesifikk film sier om et eller flere tema gjennom å finne skjulte lag av mening (Rommetveit og With 2008, s. 107). Det skilles ofte mellom emne og tema, der emne er råstoffet filmen er bygd opp av, mens tema brukes om filmens grunntanke, underliggende mening og idé. Ingrid Rommetveit og Anne-Lise With eksemplifiserer med *Hjortejegeren* (Cimino, 1978) og *Apokalypse nå!* (Coppola, 1979), der emnet – Vietnam-krigen – er likt, men tematikken er ulik. Førstnevnte kretser rundt frykt og sorg, mens sistnevnte tar for seg dilemmaet mellom plikt og svik. En film kan også ha flere temaer (Rommetveit og With 2008, s. 108). David Bordwell, Kristin Thompson og andre neoformalister er skeptiske til å innlemme fortolkning i filmanalysen, og mener det fører til at tematiske analyser kan

bli for vide og abstrakte, samt at man ved å konsentrere seg om temaet mister oversikten over spesifikke og konkrete trekk (Bordwell og Thompson 2008, s. 62).

Det er likevel mulig å ta utgangspunkt i særegne kvaliteter for å si noe om filmens tema, hvordan det behandles og hva som formidles om nettopp det temaet. Da veksler man mellom nærblick på utvalgte sekvenser og den overgripende helheten for å finne ut hva filmen vil fortelle, og man må også ta fortolkeren, filmen og dens sosiokulturelle kontekst med i betraktningen. I denne analysen vil jeg finne ut om og hvordan den nye argentinske filmen også sier noe om landets sosioøkonomiske situasjon.

#### **2.4.1 Sosial filmhistorie**

Filmens enorme popularitet har blant mange samfunnsvitere og historikere gitt opphav til overbevisningen om at filmer på hvilket som helst gitt tidspunkt reflekterer samfunnets ønsker, behov, redsler og lengsler. I *Movies and Society* foreslår Ian Jarvie derfor fire spørsmål man må vurdere i en filmsosiologi.

Hvem lager filmer og hvorfor?

Hvem ser filmer og hvorfor

Hva blir sett, hvordan og hvorfor?

Hvordan evalueres filmer, av hvem og hvorfor?

(Gjengitt i Allen og Gomery 1985, s. 154)

Den historisk sett kanskje viktigste redegjørelsen av forholdet mellom film og samfunn er Siegfried Kracauers bok *From Caligari to Hitler* fra 1947. Kracauer problematiserte forholdet mellom film og historie i flere essays allerede på 1920-tallet, men denne boka skrev han i eksil etter Andre verdenskrig. Gjennom en studie av filmer som kom mellom slutten av første verdenskrig og Hitlers maktovertagelse, Weimarrepublikkens æra (1919-1933), mente han å påvise hvordan filmene gir presise refleksjoner av samfunnets indre mekanismer i et gitt punkt i fortiden (Allen og Gomery 1985, s. 159-160). Eller som Peter Larsen skriver:

Bogen handler om tysk films historie i tiden fra Første Verdenskrigs avslutning frem til nazisternes magtovertagelse. I denne periode foregik der en række karakteristiske endringer i filmens "temaer og fremstillingsmåde" samtidig med at de også hadde forskjellige gjennomgående, "typiske træk" som klart adskilte dem fra andre landes film (Larsen 1991, s. 84).



Om filmen *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920, basert på et manus av Hans Janowitz og Carl Mayer), en skrekfilm der den skumle Dr. Caligari og søvngjengeren Cesare sprer frykt og død, skriver Kracauer:

Whether intentionally or not, *Caligari* exposes the soul wavering between tyranny and chaos, and facing a desperate situation: any escape from tyranny seems to throw it into a state of utter confusion. Quite logically, the film spreads an all-pervading atmosphere of horror. Like the Nazi world, that of *Caligari* overflows with sinister portents, acts of terror and outbursts of panic. (...) And in this film, as well as in *Homunculus*, is unleashed a strong sadism and an appetite for destruction. The reappearance of these traits on the screen once more testifies to their prominence in the German collective soul (Kracauer 1947, s. 74).

Boken var, som Peter Larsen påpeker, et stortilt forsøk på å takle slike problemer [altså forholdet mellom filmens indre, estetiske historie og de ytre historiske kontekster], og et forsøk på å én gang for alle skrive de tyske filmene inn i en større historie om Weimarrepublikkens undergang (Larsen 1991, s. 86). Mange har kritisert svakhetene i Kracaues metode og fremgangsmåte, andre har hevdet at han mangler empiri for å støtte opp funnene. Det gjelder blant annet den såkalte *post hoc ergo propter hoc*<sup>2</sup>-feilslutningen, altså at siden hendelse B fant sted etter hendelse A, skjedde førstnevnte som en *konsekvens* av sistnevnte. For å gjøre det enklere, kan man si at han finner en falsk kausalitet, en årsakssammenheng som ikke nødvendigvis eksisterer eller gir det komplette bildet. Enkelte mener også at Kracauer i retrospekt bare valgte filmer som bekreftet hypotesen.

Kracauer skrev boken etter Andre verdenskrig, etter at Hitler hadde lagt det tyske samfunnet i ruiner, både fysisk og psykisk. Han går dermed bakover fra effekt til antatt årsak, og forklarer at Hitler kunne ta makten på grunn av det tyske folkets predisposisjon til å uten protest akseptere autoritære prinsipper (Allen og Gomery 1985, s. 164). Peter Larsen konkluderer kort og godt med at det var et grandiost prosjekt som ingen i dag er i tvil om at mislyktes. Men han mener at det likevel må være noe med boken, siden filmhistorikere og –teoretikere stadig vender tilbake til den (Larsen 1991, s.86).

Man kaller slike ideologisk motiverte lesninger for ”symptomatiske”, og da mener man at filmen betraktes som et symptom på samfunnsskapte strukturer (Rommetveit og With 2008, s. 112). I 1989 fulgte Patrice Petro opp med en lignende symptomatisk

---

<sup>2</sup> Etter dette, derfor på grunn av dette.

lesning av filmen som en tekstlig motsvarighet til et spesielt sosiokulturelt tåblå i boka *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Jostein Gripsrud kommenterte i et innlegg ved Society for Cinema Studies Conference i Los Angeles i mai 1991 at slike lesninger alltid er problematiske, men at validiteten deres kan forsterkes hvis de kombineres med diverse former for resepsjonsmateriale. Da kan de, mener han, bidra betydelig til vår forståelse av de komplekse relasjonene mellom modernisasjonsprosesser, filmiske tekster og publikum (Gripsrud 1991, s. 81).

#### **2.4.2 Film som historie**

Termen ”historisk film” forstås først og fremst ut fra sin allmenne definisjon, nemlig film som utspilles i svunne historiske perioder. Jeg vil i oppgaven gå ut fra et annet syn, nemlig det at all film kan betraktes som historisk ettersom den kan bidra med viktig og anvendbar informasjon om sin samtid; den sier alltid noe om sin samtidshistoriske kontekst. I den nye argentinske filmens tilfelle stemmer også den historiske perioden som skildres mer eller mindre overens med perioden og konteksten filmen ble produsert i.

En av teoretikerne som redegjør for synet på sammenhengen mellom film og historie er franske Marc Ferro. Historieprofessoren skrev boken *Cinéma et Histoire* i 1977. Elleve år senere ble den oversatt til engelsk av Naomi Greene, under tittelen *Cinema and History*. Ferro argumenterer for at film er en ”agent and source of history”, og gjør et omfattende studie av det konseptuelle slektskapet mellom film og historie. I innledningen skriver han:

The intersecting points between cinema and history are numerous. They occur at the junction where History is being made and where it is perceived as an account of our era or as an explanation of the development of societies. Cinema intervenes in all of these places (Ferro 1988, s. 14).

Ferro hevder at alle filmer er analyseobjekter, ikke bare dokumentarer og nyhetsfilmer. Fiksjonsfilm, det han kaller *cinema*, sees på i relasjon til det imaginære, og ikke til kunnskap: den sees ikke på som et uttrykk for virkeligheten, men som en representasjon av den.

We need to study film and see it in relation to the world that produces it. What is our hypothesis? – that film, image or not of reality, document or fiction, true story or invention, is History (Ferro 1988, s. 29).

Det er lett å tenke at film, som først og fremst skal underholde, ikke er passende for å representere en tidligere virkelighet og at dens vitnesbyrd er viktig bare for nåtiden, eller at – sett bort fra dokumentarer og nyhetsfilmer – virkeligheten den tilbyr ikke er noe mer *virkelig* enn romanens. Ferro er uenig: ”I think that this is not true and that, paradoxically, the only films that do not manage to surpass film’s testimony concerning the present are films about the past: historical reconstructions” (Ferro 1988, s. 47).

Fortiden som bringes til live i historiske filmer er en mediert fortid, skriver han. Det er gjennom valg som har blitt gjort – for eksempel med hensyn til tema, fremstillingen av smak i en epoke, produksjonsnødvendigheter, manus og hva som har blitt utelatt – at man finner filmens ekte historiske realitet, ikke i dens representasjon av fortiden.

Conversely, films where the action is contemporaneous with the film’s realization are not merely witnesses of the imaginary universe of that era. Since they involve elements that reach beyond the immediate moment, they transmit to us the real image of the past (Ferro 1988, s. 48).

Mats Jönsson studerte historisk Hollywood-film mellom 1960 og 2000 for sin avhandling *Film och historia*, som også har blitt bok. Tesen han arbeidet ut fra var som følger: ”Film utgör ett i stora delar outnyttjat historiskt källmaterial som alltid säger mer av empiriskt värde om sin produktionskontext än det gör om perioden som skildras” (Jönsson 2004, s. 1). Med dette mener Jönsson – i likhet med Ferro – at filmer ikke nødvendigvis er autentiske i sin representasjon av historien, men de er alle skapt i en gitt kontekst og er i så måte autentiske uttrykk for filmkultur og -historie. Til forskjell fra Ferro påpeker han dessuten at filmen er mer nyttig for å forstå konteksten den ble til i, enn en gitt epoke eller begivenhet. Han hevder altså at den fungerer bedre som samtidshistorisk kilde enn som ren historisk kilde, og at det som gjør den verdifull er nettopp valg som er tatt i forhold til filmens tilblivelse. Jönsson vier flere kapitler til henholdsvis samtid, nærhet og politikk og populærkultur. Jönsson lanserer begrepet ”nå-film” som en betegnelse på historiske filmer hvis tema ligger enda nærmere nåtiden enn hos såkalt ”da-film”, der handlingen utspiller seg ”något enstaka decennium före tilkomståret” (Jönsson 2004, s. 118). Her har mange av tilskuerne egne minner fra og personlige referanser til tiden som skildres. Alan J. Pakulas *All the President’s Men* er eksemplet som fordrer betegnelsen ”nå-film”. Den beskriver hvordan to virkelige journalister hos Washington Post, Carl Bernstein og

Bob Woodward, avslørte hvordan det republikanske partiet under president Nixons ledelse brukte valgmidler til å finansiere avlytting og miskreditering av demokratenes presidentkandidater og støttespillere. Filmen kom i 1976, hendelsene som skildres fant sted mellom 1972 og 1974. Likevel bidrar ikke nødvendigvis den historiske nærheten til å gjøre Pakulas film mer autentisk. Jönsson skriver:

Medan det källkritiska samtidskravet därför uppfylls när denna films funktion som historisk källa om dåtiden skall bedömas, är det framförallt historievetenskapens tendensskriterium som måste åberopas i mötet med en film som Pakulas. Närhistoriska skildringar tenderar nämligen gärna att omvandlas till politisk propaganda (Jönsson 2004, s. 120).

*All the President's Men* har av mange blitt beskrevet som en film med demokratiske sympatier<sup>3</sup>, og flere skribenter har antydnet at den populære filmen medvirket til at demokratene Jimmy Carter ble valgt til president i 1976.

Den første argentinske nybølgen fra 1960-tallet hadde en tydelig og uttalt politisk agenda som jeg kommer tilbake til, og 1980-tallets nybølge besto hovedsakelig av skildringer av diktaturtiden og implisitt støtte til det daværende demokratiske regimet. I tillegg til å undersøke hva som eventuelt kjennetegner den siste argentinske nybølgen, vil jeg også senere i oppgaven se nærmere på de analyserte filmenes politiske agenda – dersom de har en.

## **2.5 National Cinema**

*National cinema* er et begrep man ofte viser til, gjerne uten å bruke den konkrete termen, spesielt i filmklubb- og festivalsammenheng. Her snakker man for eksempel om ”svensk filmuke” eller ”nordisk filmfestival”, der filmene er valgt ut på grunn av nasjonalitet eller regional tilhørighet. Implisitt signaliserer man at filmene formidler en nasjonal identitet, og at de har ”typiske trekk” som skiller dem fra andre lands filmer. Som Peter Larsen skriver, påpekte Siegfried Kracauer i *From Caligari to Hitler* at det blant kritikere og forskere alltid hadde vært bred enighet om beskrivelsen og vurderingen av den tyske filmens typiske trekk: ”Man har framhævet tysk films imponerende mis-en-scène, den virtuose lyssætning, det flydende kamera-arbejde, og man har beundret den stramme, fortællemessige organisation, den perfekte integration af handling og filmiske virkemidler” (Larsen 1991, s. 84).

---

<sup>3</sup> Hovedrolleinnehaver og produsent Robert Redford er kjent som en aktiv demokrat.

I filmhistorie og –teori brukes gjerne National Cinema for å beskrive filmer assosiert med et bestemt land. Noen ganger er begrepet enkelt å forholde seg til. Det er lett for de fleste å skille en fransk film fra en kinesisk, eller en argentinsk film fra en norsk, men med globaliseringens nye produksjonsmetoder og økt internasjonalt samarbeid, har termen etter hvert blitt vag og lite anvendbar. For en utenforstående vil det dessuten være veldig vanskelig å finne typiske trekk som skiller en argentinsk og en uruguayansk film, all den tid språket er identisk, de sosiale forholdene er relativt like, og de kulturelle markørene mer eller mindre de samme. En films opphavsland defineres ofte ut fra et finansielt perspektiv, ikke etter hvor handlingen finner sted, dermed kan filmer der handlingen finner sted i ett land, offisielt ”tilhøre” et helt annet. Danny Boyles Oscar-suksess *Slumdog Millionaire* (2008) er for eksempel en britisk film på grunn av dens britiske regissør og produsent, selv om karakterene er indiske og handlingen finner sted i India. Et annet aspekt som ytterligere kompliserer forståelsen, er at alle filmer er nasjonale, selv om ikke alle har et nasjonalt prosjekt (Stam 2000, s. 289). Det nasjonale er altså noe svært sammensatt og lite entydig.

Robert Stam skriver:

Any definition of filmic nationalism, then, must see nationality as partly discursive and intertextual in nature, must take class and gender into account, must allow for racial difference and cultural heterogeneity, and must be dynamic, seeing ”the nation” as an evolving, imaginary, differential construct rather than an originary essence (Stam 2000, s. 290).

Selv om begrepet er lite definerbart i dag, har det hatt stor betydning i filmteorien, blant annet for retningen man kaller Third Cinema.

## **2.6 Third Cinema**

Studiet av film fra den tredje verden viser at historisk og regionalt spesifiserte stilmodeller er viktige for å forstå filmestetikkens utvikling. Frem til midten av det 20. århundre var filmindustrien i Latin-Amerika og Afrika påvirket og delvis styrt av sin europeiske og amerikanske motpart, uten en ”innfødt” filmtradisjon. Fra 1950-tallet og utover forsøkte et økende antall filmskapere i den tredje verden å fremdyrke en filmstil som kunne ta tak i lokale politiske og kulturelle forhold. I Latin-Amerika ble utviklingen hjulpet av den italienske neorealismens popularitet, og den store andelen italienske immigranter (Stam 2000, s. 93). Den italienske innvandringen fortsatte til rundt 1955, altså etter neorealismens høykonjunktur.

Ideologien ble definert på 1960-tallet, i tre viktige essays; brasilianske Glauber Rocha *Aesthetics of Hunger* (1965), argentinerne Fernando Solanas og Octavio Getinos<sup>4</sup> *Towards a Third Cinema* (1969), samt kubaneren Julio García Espinosa *For an Imperfect Cinema* (1969). Det var Solanas og Getino som lanserte selve termen. I disse manifestene og på forskjellige festivaler, både i Latin-Amerika, Afrika og Asia, ble det uttrykt håp om og manet til en trikontinental revolusjon i politikken, med en tilhørende estetisk og narrativ revolusjon innen filmkunsten (Stam 2000, s. 95). Resultatene har vært stilmessig varierte, men felles for alle tilfeller av det man kaller Third Cinema er en kritikk av Hollywood-normen (Allen og Gomery 1985, s. 82).

Selve begrepet *Third Cinema* må ikke ses på som synonymt med *film fra den tredje verden*. Det dreier seg snarere om et alternativ til to allerede etablerte filmtradisjoner som også har hatt betydelig innflytelse og utbredelse i Asia, Afrika og Latin-Amerika. *First Cinema* er ifølge forfatterne den klassiske, studioinnspilte, høyt budsjetterte filmen som lages etter Hollywoods konvensjoner, for Solanas og Getino et uttrykk for kapitalisme, imperialisme og borgerskap. Filmen er en vare, en kommoditet. Seeren av denne typen film er derfor bare en konsument av ideologi og underholdning, ikke en aktiv deltager eller medskaper. *Second Cinema*, eller såkalt auteurfilm, setter regissøren i sentrum som filmens store skaperkraft. Den har som mål å utfordre sanser og intellekt, er ofte estetisk stimulerende og filosofisk distansert, men blir for selvsentret og personlig. De fleste filmer fra den tredje verden, som verden for øvrig, faller inn i en av disse to kategoriene.

*Third Cinema* ble lansert som en tredje vei, der filmens hovedmål skulle være å bidra til sosial endring gjennom sin nære tilknytning til historien og virkeligheten. Retningen var et forsøk på å frigjøre seg fra de strukturelle og tematiske rammene fra Hollywood og Europa, som også hadde blitt gjeldende i sør. Til forskjell fra underholdningsfilmene som går inn under First Cinema, skulle man ikke undervurdere sitt publikum, men heller vise mer komplekse samfunnsforhold. Og til forskjell fra den distanserte, estetiserte auteurfilmen i Second Cinema, skulle man berøre seerne. Det ble med andre ord viktig at det latinamerikanske folket skulle

---

<sup>4</sup> Getino ble født i Spania, men er argentinsk statsborger.

kjenne seg igjen i den latinamerikanske filmen. Men i tråd med den marxistiske ideologien teorien baserer seg på, var det ikke tilstrekkelig å kun fortolke verden, filmskaperne skulle også gjøre sitt for å forandre den.

Som Solanas og Getino skriver i essayet sitt, oppfattet de seg selv som middelklasseintellektuelle ”fanget opp i motstandsbevegelser influert av arbeiderklassens politiske og kulturelle tradisjoner”. Third Cinema skulle være mer enn bare teori. Filmskaperne involverte seg gjerne i konkret politisk kamp på tvers av klassegrenser, men var ikke alltid helt konsekvente da de sidestilte seg med arbeiderne og de fattige. I *The Third Cinema Question* påpeker Paul Willemen at Third Cinema ikke nødvendigvis er laget av eller for folket, men heller av spesielt sosialistisk orienterte filmskapere – Robert Stam bruker, akkurat som filmskaperne selv, termen ”middelklasseintellektuelle” (Stam 2000, s. 102) – som av politiske og kunstneriske årsaker ønsker å arbeide med klassekamp (Willemen 1994, s. 200). I essayet stiller Willemen videre ikke bare ett, men en rekke spørsmål rundt forståelsen av termen Third Cinema. Han understreker at retningen, om man kan kalle den det, ikke uten videre kan defineres, fordi den baserer seg på sosial endring og er dermed selv fleksibel, med en skiftende dynamikk og i konstant forandring. Det eneste stabile ved den, er at Third Cinema alltid velger en sosial diskurs som mainstream- og auteurfilm enten er ekskludert fra, eller marginaliserer (Willemen 1994, s. 184). Videre legger han vekt på at ingen av de før nevnte manifestene gjør noe forsøk på å utforme en konkret estetikk, men på samme dialektiske vis heller velger å forklare hva den *ikke* skal være, altså mainstream. Her får han støtte av Robert Stam, som skriver at: ”Aesthetically, the movement drew on currents as diverse as Soviet montage, Surrealism, Italian neo-realism, Brechtian epic theatre, cinema verité and the French New Wave” (Stam 2000, s. 99)

Willemen er bare en av mange som har tatt opp begrepet og utvidet det siden teorien ble lansert på 1960-tallet. UCLA-professor Teshome H. Gabriel ga i 1982 ut boka *Third Cinema in the Third World – The Aesthetics of Liberation*, der han foreslår at en effekt av Third Cinema er at det fjerner den vestlige/vestliggjorte tilskueren fra hans sedvanlige posisjon som privilegert betrakter. Tre år senere, i essayet ”Towards a Critical Theory of Third World Cinema” (inkludert i Stam og Millers *Film and Theory*), utviklet Gabriel en historisk tidslinje over utviklingen innenfor en

dekoloniseringsprosess, så vel som filmestetikkens forhold til muntlige og skriftlige framstillinger. Han forsøkte å snu på den etablerte argumentasjonen for å heller si noe om hvilke essensielle kvaliteter Third Cinema har, enn å fokusere på hvilke den mangler, og skisserer deretter opp tre faser i utviklingen, som et teoretisk rammeverk og metodologisk verktøy. Den første fasen er knyttet til Hollywood, både industrielt, tematisk og stilistisk, og målet er å lage underholdning. Den andre fasen kjennetegnes av en mer velutviklet og autonom lokal filmindustri og fokus på temaer fra sør, mens stilen fortsatt domineres av Hollywood-konvensjoner, til tross for en viss eksperimenteringsvilje. I den tredje fasen har produksjon av film blitt en slags ”public service”, der industrien eies av staten eller regjeringen, og styres av og for folket. Hovedtema er nå liv og utfordringer i Den tredje verden, mens stilen bærer preg av at film har blitt et ideologisk verktøy (Gabriel 2000, s. 299-302). Men, påpeker Gabriel, ”the three phases discussed above are not organic developments. They are enclosed in a dynamic which is dialectical in nature...” (Gabriel 2000, s. 302).

I introduksjonen til *Twenty-five Years of the New Latin-American Cinema* fra 1989, påpeker den britiske dokumentarfilmskaperen Michael Chanan at selv om teorien ble tilpasset latinamerikanske forhold, var den inspirert av europeiske retninger som den italienske neorealismen og briten John Griersons teorier om dokumentarfilm som katalysator for sosial forandring, i tillegg til ulike former for marxistisk estetikk. Willemen legger på sin side til at spesielt to aspekter av neorealisme og Griersons tilnærming ble tatt opp av latinamerikanske intellektuelle som studerte i Europa. For det første var begge deler eksempler på lavkostnadsfilm som baserte seg på en kombinasjon av offentlige og private midler, noe som tillot filmskaperne å jobbe på en annen måte og på en annen økonomisk skala enn det som var vanlig i Hollywood og dets kommersielle like rundt om i verden. For det andre gjorde denne håndverksbaserte prosessen det mulig – i hvert fall i teorien og noen ganger i praksis – å fokusere mer på ”det nasjonale” enn vanlig var i den mer strømlinjeformede mainstreamen. Med det viste man inndelinger og stratifiseringer som regionale dialekter, klasseforskjeller og politiske motsetningsforhold innenfor en nasjon (Willemen 1994, s. 178). Det er også på det punktet han kritiserer Gabriel, som Willemen mener ikke tar nok hensyn til spørsmålet om det nasjonale, og at han ved å inkludere film fra tredje verden inn i Third Cinema, og samtidig slå fast at filmer fra ulike kontinenter og perioder har en felles estetikk, også går mot sitt eget argument



om Third Cinemas store variasjon. Willemen mener Gabriel også går seg bort i sine gode intensjoner om det motsatte, og definerer Third Cinema ut fra hvordan den skiller seg fra euroamerikansk film (Willemen 1994, s. 188-189).

Ella Shohat og Robert Stam utvidet elementene av refleksivitet og allegori i Third Cinema for å beskrive en mer omfattende og fleksibel tredje verden-tilnærming innenfor filmskaping i deres *Unthinking Eurocentrism* fra 1994. De utforsket feltet ytterligere i antologien *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media* i 2003. Mange flere har kommet inn på Third Cinema som en del av sine filmvitenskapelige studier, i tillegg til at Fernando Solanas, Octavio Getino og Julio García Espinosa alle har reflektert over egne tekster og manifeste i ettertid, samt forsøkt å oppklare flere av begrepene og termene som ble brukt. Jeg vil komme tilbake til omstendighetene rundt Third Cinema og filmene som inspirerte eller ble til i kjølvannet av teorien, når jeg kort tar for meg den argentinske filmhistorien i det 20. århundre i kapittel 3.

## **2.7 Metode**

Hoveddelen av denne oppgaven vil være en analyse av fire argentinske filmer produsert mellom 2001 og 2005. For å presentere denne ryddig, vil filmanalysen først ta for seg tema, deretter gå nærmere inn på de forskjellige undergruppene som definerer stil: *mise en scène*, filmfotografiet og valgene forbundet med det, klipping og lyd. Oppgaven vil ta for seg disse elementene i tur og orden, og bruke eksempler fra det empiriske materialet for å vise ulikheter, fellestrekk og tendenser. Den vil med andre ord ha en *kvalitativ, analytisk* tilnærming til materialet. Den kvalitative tekstanalysen (der tekst ikke skal forstås som utelukkende som skriftspråk, men former for sammenføyninger av betydningselementer) tar sikte på å finne karakteristiske trekk for den konkrete teksten eller teksttypen (Larsen 1999, s. 19, 28). Som barn av mediasamfunnet er dette noe vi gjør hver eneste dag, mer eller mindre automatisk, men den akademiske analysen er langt mer omfattende og systematisk. I en tekstanalyse er det også hensiktsmessig å ta hensyn til hvordan den aktuelle medieteksten har blitt til:

Noen iakttagelser gir mening bare når de bringes i sammenheng med forhold som egentlig ikke ligger i teksten selv, men i dens kontekst, det vil si situasjonen teksten refererer til, er produsert i eller er beregnet til å bli brukt i (Larsen 1999, s. 29).

Jeg vil derfor også gjøre rede for hvordan filmens tema og generelle budskap forholder seg til sin samtid, blant annet hvordan landets, folkets eller enkeltmenneskets situasjon og den økonomiske utviklingen kommenteres direkte eller indirekte, og i så fall hvordan. Deretter vil jeg se nærmere på hvordan mise en scène, foto, klipp og lyd står i forhold til tema, budskap og filmens samfunnsmessige rammebetingelser.

For å gjennomføre analysen mener jeg det er essensielt å gå grundig gjennom argentinsk historie og filmhistorie, for å vise hvor nært sammenknyttet de to tradisjonelt har vært, og fordi tidligere samfunnsendringer og filmatiske retninger har vært umåtelig viktige for nybølgen. Derfor har jeg valgt å gi bakgrunnsdelen stor plass i oppgaven, selv om langt fra alle aspekter tas opp igjen i analysedelen.

## ***2.8 Gjennomføring***

I løpet av årene jeg har arbeidet med oppgaven, har jeg sett film. Det har etter hvert blitt mange filmer, og etter at jeg fant de fire jeg har valgt å fokusere på, gikk jeg over til å se få filmer mange ganger. I starten nærmet jeg meg filmene på den måten man vanligvis gjør på fritiden, nemlig ved å se dem fra start til slutt i én vending, for å få grep om historien som fortelles. Senere gikk jeg grundigere til verks, med en finger på pauseknappen og notatblogger og penn lett tilgjengelig på bordet. Jeg skrev ned betraktninger rundt plottet, noterte ned replikker, ramset opp stilistiske virkemidler og hvordan de ble brukt, både i hele setninger og i stikkordsform.

Neste steg var å systematisere observasjonene og se disse i forhold til det teoretiske rammeverket jeg har valgt meg. Etter hvert som jeg utformet oppgaven, trakk linjer og fant sammenhenger, gikk jeg tilbake og så filmene enda flere ganger for å se om tidlige konklusjoner og påstander fortsatt holdt vann. Slik fortsatte jeg; ved å gå fram og tilbake mellom teorien og den øvrige litteraturen på den ene siden, og filmene på den andre. Hver gang jeg oppnådde en ny innsikt, liten som stor, fra et filmanalytisk perspektiv eller et sitat i en filmanmeldelse, ble det gjerne en ny runde med analyseobjektene. Selv om jeg nå omtrent er i stand til å simultandubbe filmene, så godt kjenner jeg dem, var hver gjennomgang nyttig i den forstand at jeg nesten alltid oppdaget et aspekt jeg tidligere hadde oversett.

De fire analysene er lagt fram på samme måte. Jeg begynner med kort bakgrunnsinformasjon, deretter et relativt omfattende handlingsreferat som er nødvendig for lesere som ikke har sett filmene. Referatene har blitt så lange som de er fordi det meste rett og slett er tatt med, selv om ikke alt er av betydning for handlingens framdrift. Som jeg vil komme tilbake til er måten det trivielle og det dramatiske sidestilles på et trekk ved den nye argentinske filmen. Jeg har derfor valgt å inkludere begge deler i den kronologiske gjennomgangen av handlingen. Etter referatet går jeg inn på omstendighetene rundt filmens tilblivelse, gjerne med sitater fra regissøren, før jeg ser på mottakelsen nasjonalt og internasjonalt, og hvilke tolkninger filmjournalister og –kritikere har gjort seg. Deretter tar jeg for meg filmens stil i vid forstand, altså både mise-en-scène, tekniske aspekter ved kinematografi, redigering og lyd, mens siste underkapittel er et forsøk på å knytte funn fra analysen (tema, filmspråk) til den samtidige sosiale situasjonen i Argentina.

### ***3 BAKGRUNN***

Argentinsk historie er preget av politisk ustabilitet og sosial uro, både før og etter landet fikk sin uavhengighet i 1816. Gjennom 1800-tallet skilte Argentina seg fra nabolandene i Sør-Amerika ved en stor og sammensatt innvandring fra Europa, spesielt Italia. Som et resultat av immigrasjonen vokste befolkningen fra rundt 1,2 millioner i 1852 til omkring åtte millioner i 1914. I 1910 var hele 75 prosent, tre av fire voksne, født i Europa (King 2000, s. 9). Blant de som ville prøve lykken på det nye kontinentet, var også filmskapere, fotografer og skuespillere. Det medførte at utviklingen på det området ikke sto særlig tilbake for Europa og USA.

Filmen kom til Argentina bare noen måneder etter at brødrene Lumière overrasket franskmenn med de første bildene fra sin Cinematographe i 1895. I flere tiår dominerte europeiske filmer markedet og egenproduksjonene var få (Maranghello 2005, s. 23). Tiden fram til 1920 er den minst omtalte og vanskeligste å dokumentere i latinamerikansk filmhistorie. I denne perioden overskygges dessuten filmen av kriger og andre viktigste politiske og sosiale hendelser, og dens betydning har bleknet i forhold til gullalderen i lydfilm og radio på 1940- og 1950-tallet, og tv-mediet i 1960-

og 1970-årene (López 2003, s. 99).

### **3.1 Argentina i det 20. århundret**

1900-tallet startet med økonomisk vekst som hadde begynt i 1870-årene. Veksten skulle fortsette langt inn i seklet, med unntak av noen dårlige perioder, for eksempel krisen etter krakket på New York-børsen i 1929. 1920-årene forløp relativt harmonisk, men ble erstattet av en periode kjent som *det infame tiåret*. Den økonomiske krisen førte med seg sosial uro. Hele decenniet var preget av stadige politiske kriser. De væpnede styrkene startet sin innblanding i politikken da de styrtet presidenten Hipólito Yrigoyen i 1930. Deres intervensjon skulle vise seg å bli langvarig, selv om landet fort klarte å snu den økonomiske nedgangen. I perioden med konservative militærregimer fant en industrialisering av dimensjoner sted i Argentina. Særlig i Buenos Aires dukket en mengde industrivirksomheter opp, og arbeidere strømmet til fra landsbygda. Militærstyrene var ofte svært korrupte og ble utsatt for stort press fra utenlandsk kapital, spesielt internasjonale oljeselskaper. Med dette som bakgrunn gjorde nasjonalistiske offiserer statskupp i 1943 (Nymark 1990, s. 15).

Den økonomiske krisen på 1930-tallet ble ikke reflektert i filmer fra denne perioden, slike analyser kom ikke før sent i 1950-årene. Tiåret regnes som tangofilmens epoke, og gjorde internasjonal superstjerne av Carlos Gardel, den største tangosangeren av dem alle (King 2000, s. 31, 37). De melodramatiske, men lette tangofilmene har altså lite til felles med argentinsk historie i perioden, og ble senere avskrevet da filmkritikken vokste fram på kontinentet på det sterkt politiserte 1960-tallet. Likevel var det noen få som ville beskrive samfunnet slik det var, og en av dem var Mario Sofici. Han lagde de første anti-imperialistiske og sosialt bevisste filmene i Argentina, et virke som kulminerte i *Prisioneros de la tierra* i 1939. Manus var basert på noveller av Horacio Quiroga, en anerkjent naturalistforfatter fra Uruguay, og filmen omhandlet de ville tilstandene og utbyttingen av arbeiderne på en mate-plantasje i regionen Misiones (King 2000, s. 39).

### **3.2 (Den første) Perón-tiden**

Oberst Juan Domingo Perón var en populær arbeiderleder. I 1946 vant han presidentvalget overlegent, og ble gjenvalgt i 1951 (Nymark 1990, s. 16). Dermed

startet en ny epoke i argentinsk politikk. *Peronismen* kjennetegnes av nasjonalisme, både ideologisk, politisk og økonomisk. Perón tok avstand fra vold og klassekamp, og slo inn på det han kalte *den tredje veien*, verken kapitalisme eller kommunisme, i oppbyggingen av det nye samfunnet. Under den første perioden var økonomien i vekst, godt hjulpet av gunstige handelskonjunkturer etter Andre verdenskrig. I disse årene ble offentlige tjenester nasjonalisert, industrien ble stimulert, og et nytt og omfattende sosialvesen så dagens lys (Nymark 1990). Peróns nasjonalisme førte imidlertid også til at kulturfeltet ble isolert og innestengt (King 2000, s. 79).

På filmfronten entret Argentina 1940-tallet med stil. Den industrielle optimismen førte til dannelsen av *Artistas Argentins Asociados*, en gruppe skuespillere, forfattere og én regissør, som slo seg sammen i 1942 for å lage to episke melodrama som begge gjorde det godt på kinoene. Fremtiden var likevel mørk. USA kuttet leveransene av råfilm til Argentina, og det politiske klimaet forandret seg. Perioden mellom 1946 og 1955, de første regjeringsperiodene til Perón, ble sett på som en tid med kulturell åndsformørkelse av mange intellektuelle og kunstnere. Film ble for eksempel kontrollert av *Subsecretaría de Información y Prensa*, et slags propagandaministerie som overvåket aviser, radiosendinger og film. Perón var veldig bevisst på det levende bildets påvirkningskraft, og subsekretariatet holdt derfor ekstra godt øye med filmmediet. Regissører, kritikere og skuespillere dro enten i eksil, sluttet med sitt arbeid, eller opererte under streng selvsensur. Under slike omstendigheter falt kvaliteten på argentinsk film drastisk, og det var en dramatisk nedgang i inntekter fra kino (King 2000, s. 40-41).

Perón organiserte paradoksalt nok de første statlige bidragene til film, men i tråd med sensuren var støtten i praksis ikke tilgjengelig for alle. Bidragene kom i form av vedtatte kvoter av visninger, prosentbasert distribusjon for argentinsk film, samt statlige lån til finansiering, og restriksjoner for utenlandskontrollerte selskaper. Tiltakene hadde liten effekt fordi USA raskt tvang regjeringen til å oppheve restriksjonene. I tillegg var det gjerne de sikre, lite innovative produksjonene som fikk støtte. I dette miljøet blomstret middelmådigheten, med noen få unntak. Etter statskuppet og Peróns fall i 1955 stengte flere filmstudioer dørene. Det dårlige hjemmemarkedet, manglende eksport og få muligheter til å tjene inn utgiftene, førte til konkurser. Den stigende andelen utenlandske filmer; i 1956 var det 576 mot 37 argentinske filmer, året etter 686 mot 15, viste nødvendigheten av en ny

proteksjonistisk lov siden den gamle ikke var gyldig mer. I januar 1957 ble dekret 62/57 vedtatt og deretter gjort om til en lov da Arturo Frondizi ble president året etter (Maranghello 2005, s. 147). Dekretet la grunnlaget for Instituto Nacional de Cinematografia, som med pengestøtte, premier og aktiv tilstedeværelse på internasjonale festivaler, viste at statens innblanding var fundamental for den argentinske filmens kreative og kommersielle suksess.

### ***3.3.1 I Europa: den italienske neorealismen og den franske auteurfilmen***

Etter Andre verdenskrig, i takt med at det sosiale og intellektuelle livet igjen vokste, vendte Europa tilbake til modernistiske filmtradisjonen og søkte å videreføre denne. Kunstfilmen hentet impulser fra fransk impresjonisme, tysk ekspresjonisme og sovjetisk montasje. Etterkrigstidens modernisme kan ifølge Kristin Thompson og David Bordwell beskrives ved hjelp av tre stil- og formmessige aspekter. For det første søkte filmskaperne ”objektiv realisme”, de ville være mer virkelighetstro enn den klassiske filmen, gjennom å sette fingeren på sosiale problemer og ved å filme med uprofesjonelle skuespillere på gata. De fokuserte på fortellinger fra hverdagslivet, med åpne narrativer, uten å tilby løsninger til slutt, fordi livet ikke var slik. For det andre ville de representere en ”subjektiv virkelighet” ved å utforske karakterenes mentale liv. Det tredje kaller Thompson og Bordwell for ”authorial commentary”, et begrep som vanskelig lar seg oversette til norsk, men som beskriver følelsen av at noe utenfor filmens verden, gjerne en allvitende forteller, vektlegger visse aspekter ved hendelsene vi ser, som gjør at for eksempel filmstilen røper mer om karakterene enn de vet selv eller er bevisste på (Thompson og Bordwell 2003, s. 357-358).

Den viktigste filmtrenden i denne epoken fant sted i Italia mellom 1945 og 1951. Neorealismen begrenser seg ikke bare til Italia, men det er der den fikk størst betydning. Retningen kjennetegnes av at man tar avstand fra oppkonstruerte intriger med profesjonelle skuespillere (se Thompson og Bordwells første punkt i avsnittet over), og heller komme i direkte kontakt med den samtidige sosiale virkeligheten. En foregangsfigur var filmideologen, -teoretikeren og manusforfatteren Cesare Zavattini, og hans ideal har mye til felles med det Siegfried Kracauer karakteriserte som ”the found story”, en filmfortelling funnet i ”materialet fra den aktuelle fysiske virkeligheten” (Braaten, Kulset og Solum 2002, s. 143). Vittorio de Sicas

*Sykkeltvene* fra 1948 er en av retningens mest berømte filmer. Manus er skrevet av før nevnte Zavattini, med handling lagt til samtidens Roma og et miljø preget av sosiale problemer som fattigdom og arbeidsledighet. Zavattinis drøm var å filme nitti minutter av et menneskes liv uten klipp, men før den drømmen ble realisert var *Sykkeltvene* utvilsomt det ultimate uttrykk for neorealismen, mente André Bazin (Braaten, Kulset og Solum 2002, s. 150).

I "What is Cinema?" forklarte Bazin hvorfor neorealismen representerer et brudd med den klassiske Hollywood-filmen, spesielt når det kommer til skuespillet.

The structures of the *mise-en-scène* flow from it: decor, lighting, the angle and framing of the shots, will be more or less expressionistic in their relation to the behavior of the actor. They contribute their part to confirm the meaning of the action. Finally, the breaking up of the scenes into shots and their assemblage is the equivalent of an expressionism in time, a reconstruction of the event according to and artificial and abstract duration: dramatic duration. There is not a single of these commonly accepted assumptions of the film spectacle that is not challenged by neorealism (Bazin 1999, s. 203).

Bazin går deretter videre til å liste opp de tre hovedpunktene han mener skiller neorealismen fra annen film, først skuespillet, deretter setting og foto, og til slutt den narrative strukturen.

### **3.3.2 1960-tallet: filmen får en agenda**

På slutten av 1950-tallet var det filmklubbene som bidro til utvikling i den argentinske filmen. Takket være Gente de Cine og Núcleo fikk flere framtidige regissører gjøre seg kjent med viktige verk. I 1956 ble den første filmskolen stiftet som en del av kunsthøgskolen ved universitetet i La Plata, administrativ hovedstad i provinsen Buenos Aires, 55 kilometer utenfor landets hovedstad. Deretter ble det opprettet forskjellige kurs ved universitetene i Santa Fe, Córdoba og Tucumán. Flere argentinerere som hadde tatt filmutdannelse i Europa vendte hjem igjen, og inspirert av Europa, spesielt Italia og Frankrike, vokste en kritisk diskurs fram, med filmanmeldelser og artikler i de største avisene og bladene (Maranghello 2005, s. 150). Ved inngangen til 1960-tallet var med andre ord utdanningsinstitusjonene og det intellektuelle miljøet på plass, og en ny gruppe regissører – som ikke tidligere hadde vært involvert i argentinsk filmindustri – sto klare til å debutere.

På denne tiden ble filmens agenda, utover det å underholde, for første gang formulert. I denne sammenhengen var den kubanske revolusjonen ideologisk inspirator, og den

påfølgende dannelsen av det kubanske filminstituttet (ICAIC) fikk stor betydning. En radikal filmteori, som vi i dag ville kalt postkolonial, vokste fram. Regissøren Fernando Birri mente at underutvikling forårsaket av kolonialismen var uløselig knyttet til latinamerikansk kultur, og at film fram til da hadde vært en del av denne superstrukturen, ved å presentere ”et falskt bilde av både samfunnet og folket” for publikum. Men det var mulig å løsrive seg. I essayet *Cinema and Underdevelopment*, opprinnelig fra 1962, skriver Birri:

This is the revolutionary function of social documentary and realist, critical and popular cinema in Latin-America. By testifying, critically, to this reality – to this sub-reality, this misery – cinema refuses it. It rejects it. It denounces, judges, criticises and deconstructs it. Because it shows matters as they irrefutably are, and not as we would like them to be (or as, in good or bad faith, others would like to make us believe them to be) (Chanan 1983, s. 12).

Fernando Birri hadde sin utdanning fra Centro Sperimentale i Italia<sup>5</sup>, hvor han hadde jobbet for regissører som Vittorio De Sica og Cesare Zavattini. Da han vendte tilbake til hjemlandet, ville han bruke neorealistiske prinsipper for å forandre argentinsk film, og startet dokumentarfilmskolen La Escuela Documental de Santa Fe, den første i sitt slag i Latin-Amerika (Falicov 2007, s. 33). Birri underviste i italiensk neorealisme og dens kameraføring, en stil han mente resonnererte best med kårerne på den fattige landsbygda i Argentina. Skolens første viktige dokumentar var *Tire Dié* (1958), senere fulgte flere dokumentarer og spillefilmen *Los inundados* (1961), en svart komedie. Birri pekte tidlig på en ny vei for argentinske filmskapere: ”The idea was born when Argentine cinematography was disintegrating, both culturally and industrially. It affirmed a goal and a method. The goal was realism. The method was training based on theory and practice” (King 2000:85).

Birri la et svært viktig grunnlag for 1960-tallets argentinske nybølge. Blant hans fremste bedrifter var arbeidet for den nasjonale filmen, forsøket på å tilrettelegge og tilpasse den italienske neorealismen til argentinske forhold, kampen for å bryte med distribusjons- og visningssirkler for kommersiell film, samt målrettet arbeid for å innlemme arbeiderklasse- og bondepublikummet i mer demokratiske kulturelle praksiser. To av periodens viktigste regissører var de allerede etablerte Leopoldo

---

<sup>5</sup> I likhet med de kubanske filmskaperne Tomás Gutiérrez Alea og Julio García Espinoza, samt forfatterne Manuel Puig fra Argentina og Gabriel García Márquez fra Colombia.



Torre Nilsson og Fernando Ayala. Deres produksjoner ga argentinsk film nyvunnet prestisje i utlandet, mens de samtidig oppmuntret og inspirerte en yngre generasjon filmskapere i hjemlandet. Sammen med filmklubbenes framvekst, de nye filmskolene, kinoloven av 1957 og forhåndskreditt gjennom det nylig konstituerte INC, formet de en ny bevegelse. Den ble gjerne kalt *nueva onda* eller *nueva ola* som en hyllest til den franske nybølgen, men har senere blitt oversett eller tillagt lite vekt av kritikere og filmhistorikere. En forklaring er fordi bølgen overgås av den militante, radikale og retoriske filmen som kom senere i tiåret, laget av filmskapere med en klar politisk bevissthet. Ana M. López skriver:

It was an intellectualised cinema designed for a small, elite, Buenos Aires audience, and its major achievement was to bring to the screen, with the technical fluidity of the European cinema, the world view and individualistic experiences of the Buenos Aires middle class. ... The *nueva ola* filmmakers autobiographically depicted the world they knew – the streets of Buenos Aires, the middle-class problems of angst, alienation and *anomie*, the sexual confusion of the young and the sexual boredom of the old (López 1988, s. 55).

Men selv om bølgen, som var elitistisk i den forstand at den avviste populismens strukturer og dødvekten til tradisjonell filmskapning, hadde et smalt nedslagsfelt, la den et godt grunnlag for det som skulle komme etterpå, ikke minst ved å innføre en ny estetikk.

### 3.3.3 *New cinemas, nye retninger*

*The 'new' cinemas* vokste frem i de optimistiske forholdene på tidlig 1960-tall, på Castros Cuba, i Kubitscheks Brasil, Frondizis Argentina og Freis Chile. Entusiasmen ble generert av en voksende økonomi og to fundamentalt ulike politiske prosjekt som moderniserte og radikaliserde det sosiale og det kulturelle klimaet: Den cubanske revolusjonen og mytene og realitetene rundt ”developmentalism”, en økonomisk teori som slår fast at den beste metoden for utvikling for land i den tredje verden er å dyrke fram et sterkt og variert indre marked, med høye avgifter på importvarer.

*The new cinemas* tok til seg essensen i denne argumentasjonen – samt i manifestene som sa at film bør vise ting som de egentlig *er*, ikke som de *bør* være<sup>6</sup> – og bygde videre på nybølgen som hadde funnet sted noen få år tidligere. Filmskaperne fant sine symbolske steder i de kosmopolittiske storbygatene i Buenos Aires eller favelaene i Rio de Janeiro, og gikk så ut med kamera for å fange hverdagens realiteter, med en

---

<sup>6</sup> Se Birri-sitat på side 29.

håndverkens enkle og fleksible tilnæringsmetode, på lavt budsjett. Ifølge den brasilianske regissøren Glauber Rocha, begynte retningen med ”an idea in the head and a camera in hand”, med fleksibilitet tilpasset en tid i historisk og politisk forandring. Strategiene til *the new cinemas* kan bare gjøres rede for ved å studere den spesifikke utviklingen i hvert land, men det bør også understrekes at det i løpet av tiåret var flere forsøk på å oppnå en bevegelse som var panamerikansk eller latinamerikansk, og internasjonal og nasjonalistisk på samme tid. Fiendene var den nordamerikanske imperialismen, multinasjonal kapital, den sømløse diegesen i Hollywood-filmen, og fragmentering som en følge av neokolonialisme. Målet var nasjonal og kontinental frigjøring (King 2000, s. 69).

I 1967 møttes toneangivende filmskapere fra hele kontinentet til konferansen *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* (Latinamerikanske cineasters første møte) i Viña del Mar i Chile. Her diskuterte de arbeidsmetoder med sikte på å utforme en felles politisk agenda. Møtet står i ettertid som det definerende øyeblikket for bevegelsen. Mange mener at det var her den nye latinamerikanske filmen ble født, blant annet den kubanske regissøren Alfredo Guevara: Etterpå ”sluttet [vi] å være uavhengige eller marginale, lovende filmskapere eller søkende og eksperimenterende amatører, for å oppdage hva vi allerede var uten å vite det: en ny film, en *bevegelse*” (Pick 1978, s. 20). En prosess som hadde startet allerede på femtitallet kulminerte altså i dette møtet, men det sluttet på ingen måte der. Den latinamerikanske filmen er ikke statisk og entydig, den inkluderer ulike nasjonale retninger, alle med særegen estetikk, produksjonsmodus og tematikk, og har siden vært i konstant utvikling.

Filmkritikeren og kulturteoretikeren B. Ruby Rich vektlegger også mangfoldet:

Just as Latin American culture is a nexus between nationalism and regional coherence, and the New Latin American Cinema a crossroads of aesthetic innovation and ideological motivation, so too have politically-committed filmmakers position themselves between individualism and identification with the popular sectors (Rich 1998, s. 277).

I sin doktoravhandling fra 2002, deler Verónica Córdova bevegelsens utvikling inn i fire faser, der bare de to første hører til tidsrommet man vanligvis forbinder med den. Hun mener altså at bevegelsen til en viss grad besto gjennom tre tiår, selv om den fra midten av 1970-tallet og utover gradvis gikk inn i den konvensjonelle filmen.

- a) Formative stage (1950s-1960s)
- b) Self-acknowledgement and Canon formation (1967-1974)

c) Consolidation (1974-mid 1980s)

d) Institutionalisation and Crisis (mid 1980s-2000) (Córdova 2002, s. 214)

Filmskribent Martín Alomar argumenterer for en svært lik faseinndeling i sin korte historiske gjennomgang av den argentinske independent-filmen (se kapittel 10), selv om han også mener en svært liten, men vital gruppe regissører etter institusjonaliseringen fortsatte sitt arbeid helt uavhengig av den etablerte filmbransjen, i undergrunnen og uten at folk flest ante noe som helst om bevegelsen (Alomar 2001).

Det var treffet i Viña del Mar som førte bevegelsen over i fase to, ved at den ble oppmerksom og bevisst på seg selv. Det kan, som blant andre Paul Willemen har vist, diskuteres hvor relevant retningen har vært i ettertid, men den hadde stor betydning i sin samtid og for en parallell utvikling; *Tercer cine*.

### **3.3.4 Solanas og Getinos tredje vei: *Tercer cine***

Den mest radikale framstillingen av synet innenfor *new cinemas* kom da forfatterne og filmskaperne Solanas og spanskfødte Getino publiserte teorien om *Tercer cine* (*Third Cinema*). Konsepter som "folket", "det nasjonale" og "den tredje verden" ble tillagt en ny positiv betydning. Bevegelsen var dessuten bevisst latinamerikanistisk. Med to kortfilmer, *Seguir andando* (1962) og *Reflexión ciudadana* (1963), under beltet, brukte Fernando Solanas to år på å spille inn sitt neste ambisiøse prosjekt. *La hora de los hornos* (*The Hour of the Furnaces*, 1968) er ikke bare det som i ettertid regnes som regissørens hovedverk, men også det mest sofistikerte eksemplet på retorikken i miljøet han tilhørte. Den fire timer og 24 minutter lange filmen ble til i samarbeid med medmanusforfatteren Octavio Getino og Grupo Cine Liberación. *La hora de los hornos* består av tre deler: "Neocolonialismo y violencia" (neokolonialisme og vold); "Acto para la liberación" (handling for frigjøring), som igjen er delt opp i "Crónica del peronismo (1945-1955)" (krønike om peronismen) og "Crónica de la resistencia (1955-1966)" (krønike om motstanden); og til slutt "Violencia y liberación" (vold og frigjøring).

Året etter, i 1969, publiserte Solanas og Getino det bombastiske essayet *Hacia un Tercer Cine* (*Towards a Third Cinema*), der de ved hjelp av det skrevne ord presenterte visjonen de allerede hadde lagt frem på film勒retet. Essayet har hatt stor innflytelse i gamle kolonimakter generelt og i Latin-Amerika spesielt. Slik starter det:

Just a short time ago it would have seemed like a Quixotic adventure in the colonialized, neocolonialized, or even the imperialist nations themselves to make any attempt to create *films of decolonialization* that turned their back on or actively opposed the System (Solanas og Getino 1969, s. 265).

*Third Cinema* var et forsøk på å formulere et eget alternativ til den klassiske Hollywood-filmen som ble sagt å formidle borgerskapets verdier til et passivt publikum (*First Cinema*), og den europeiske, auteur-styrte kunstfilmen som avviser Hollywoods konvensjoner, men som begrenses av at den "bare" er filmskaperens individuelle uttrykk (*Second Cinema*). I en tid med avkolonisering og frigjøringskamper var målet med den tredje filmen politisk agitering for en *trikontinental* – Latin-Amerika, Asia og Afrika – aktivisme. Utfordringen var en fornyelse av selve mediet, slik at man ikke lenger skulle være nødt til å uttrykke lokale erfaringer gjennom et filmmedium dominert av vestlige tradisjoner og estetikk.

Film ble betraktet mer som et politisk våpen enn som en underholdningsindustri, og den kommersielle filmens eskapisme ansett som en antitese til utfordringen av maktstrukturer. Resultatet ble derfor mange ganger vanskelig tilgjengelige filmer som ikke alltid kommuniserte like godt med det brede publikum. Opprinnelig var den revolusjonære retorikken i tillegg gjerne preget av dikotomier som tegnet opp klare motsetninger mellom kapitalismen og imperialismen på den ene siden, og folket på den andre. *Third Cinema*-begrepet og slike måter å konstruere identiteter på har blitt stadig mer omstridte.

### **3.4 1970-tallet: diktatur**

1970-tallet, spesielt andre halvdel, var militærdiktaturets tid på kontinentet. I Argentina fikk imidlertid tiåret en god start. Nasjonalistisk, populistisk og anti-imperialistisk eufori preget også filmindustrien da Perón kom tilbake til makten i 1973. Hans andre periode som president skulle vise seg å få langt mer positive ringvirkninger for filmbransjen enn den første. Octavio Getino overtok ledervervet over statlig sensur og liberaliserte denne. Den populære skuespilleren og filmentusiasten Hugo del Carril ble sjef for INC. I perioden 1973-74 var det stor oppsving i markedet: 54 filmer ble laget på litt over et år og besøkstallene steg med rundt 40 prosent. Torre Nilsson – og flere andre regissører med ham – skapte suksesser basert på gamle helter fra argentinsk historie, de fleste av dem med et anti-

imperialistisk budskap. Friheten og pluralismen opplevde dessverre en brå slutt med Peróns død. Trusselen fra lovløse, høyrevridde dødsskvadroner, spesielt Triple A, og tilløpene til borgerkrig preget hele samfunnet, også filmbransjen. Volden ble forlenget og systematisert da de militære tok makten etter kuppet i 1976. Landets intellektuelle ble i likhet med den øvrige befolkningen, og kanskje i enda større grad, rammet av fengsling, drap, tortur, eksil eller ekstrem sensur (King 2000, s. 72-73, 89).

Under de vanskelige forholdene gikk det raskt nedover med argentinsk film. Produksjonen ble redusert drastisk, de sosialt relevante filmene hadde ingen plass, og som i tidligere perioder ble ufarlige komedier og musikaler normen. Produsenter og distributører dro fordeler av situasjonen, the North American Motion Picture Export Association registrerte en stor økning av inntekter fra Argentina på sent 1970-tall. Sensuren og de generelle forholdene opprørte regissøren Héctor Olivera, som kom med følgende uttalelse i 1980:

From the industrial point of view, Argentine cinema appears prosperous. From an artistic point of view, it's very poor. Few projects are accepted, and I believe that the main reason for this state of affairs is censorship, which in Argentina has become the most arbitrary, reactionary, incoherent and castrating in the Western world (King 2000, s. 90).

Under militærdiktaturet anvendte filmskaperne tilsørt og ofte veldig intern symbolikk for å si noe om samfunnet og situasjonen, men ingen kritiserte direkte. Til det hadde konsekvensene vært for alvorlige.

### **3.5 1980-tallet: demokrati**

I 1983, fram til valget i desember, ble det laget 19 filmer. Den dristigste var før nevnte Héctor Oliveras *No habrá más penas ni olvido* (*Funny Dirty Little War*) (King 2000, s. 91). Da Raúl Alfonsín overtok presidentembetet, opphevet den nye, radikale regjeringen sensuren og satte to velkjente og anerkjente filmskaperne til å lede det nasjonale filminstituttet INC; Manuel Antín som president og Ricardo Wullicher som visepresident. Antíns støtte til både unge og etablerte regissører, og hans internasjonale strategi, hadde umiddelbar effekt. I mange år blomstret talenter, bare avbrutt av krakket i 1989, da inflasjonen nesten kom opp på 1000 prosent.

I 1987 roste det amerikanske filmbransjebladet *Variety* argentinsk film:

Argentine films currently are one of the darlings of the festival circuit. (...) So invites no longer makes headlines, since Argentine films have been winning awards at a dizzying rate.

Never before has there been such a mass of tangible approval as in the years since democratic rule returned at the end of 1983. In 1986, the Hollywood Academy sealed the trend with its first Oscar for an Argentine picture, 'The Official Story' (King 2000, s. 92).

Fra og med 1983 fikk argentinske regissører hastverk med å filmatisere historier om undertrykkelse og diktatur, fra landets da svært nære fortid. Maria Luisa Bembergs *Camila* (1984) og Luis Puenzos *La historia oficial* (*The Official Story* eller *The Official Version*, 1985) regnes i ettertid for å gi et spesifikt, veldig middelklassetypisk bilde av hvordan Argentina og argentinerne forsonet seg med militærdiktaturet mellom 1976 og 1983 (Falicov 2007, s. 3). Filmer som nettopp *La historia oficial* og Héctor Oliveras *La noche de los lápices* (*The Night of the Pencils*, 1986) ble symboler på en retning som av Fernando Peña, forfatter av den sammenlignende analysen av 1960-tallets og 1990-tallets generasjon filmskapere, beskrives som didaktisk, forglemsk og i mange tilfeller opportunistisk (Peña 2003, s. 50-51).

Filmkritiker David Oubiña bruker omtrent samme karakteristikk og flere av de samme ordene når han skriver at transisjonsperioden etter diktaturet ble avskaffet i 1983, var klumsete og opportunistisk. Sensuren ble opphevet, det ble oppfordret til filmproduksjon, og filmene ble vist og vant priser på internasjonale festivaler. Samlet ble dette tolket dit hen at argentinsk film opplevde en renessanse, selv om få originale prosjekter og få nye filmskapere dukket opp i perioden. Filmer ble laget av store, kjente regissører, mange av dem med lange karrierer i reklamebransjen, som ikke tok estetiske eller tematiske sjanser (Oubiña 2004).

### **3.6.1 1990-tallet: økonomien er ute av kontroll**

Den 9. juli 1989 ga Alfonsín makten til den nyvalgte presidenten Carlos Saúl Menem. Utrolig nok var dette første gang maktskiftet mellom en demokratisk valgt president og en annen hadde gått fredelig for seg siden 1928, og det var første gang siden 1916 at en president frivillig ga fra seg embetet til en kandidat fra et opposisjonsparti. Hvor viktig denne overtakelsen var, ble dessverre satt i skyggen av en alvorlig krise: Hyperinflasjonen som startet i april fortsatte til august. I juli, måneden for skiftet, hadde den nådd 200 prosent, og et halvår senere, i desember, var den fortsatt på over 40 prosent. Økonomiske kriser var intet nytt i Argentina, men det spesielle med denne var volden og opptøyene den brakte med seg (Romero 2002, s. 285).

Menems tolv år lange presidentskap (1989-2000) var en periode der massive lån ble tatt opp i utlandet, mens landets største – og sekundære – industrier ble privatisert. Selv landet tilsynelatende opplevde stor økonomisk og sosial oppgang på første halvdel av tiåret, var realiteten en annen. Milliarder ble borte i korrupsjon eller gikk med til å finansiere Menems peronistiske Partido Justicialista. I 1998 hadde den gjeldstyngede, utenlandskeide, uproduktive økonomien sunket ned i en hengemyr som bare ble dypere og dypere for hvert år. Mot slutten av Menems andre term var økonomien helt ute av kontroll, og en stor depresjon var forestående (Petras 2003, s. 2).

### **3.6.2 Filmbransjen når et bunnivå**

En konsekvens av at Menem kom til makten, var nedskjæringer i kultursektoren. På landsbasis kom ikke reduksjonene mellom 1989 og 1992 på mer enn 0,5 prosent, men i Buenos Aires var situasjonen mer dramatisk. I 1986 utgjorde bevilgningene til utdannelse, kunst og kultur 6,9 prosent av kommunebudsjettet, i 1992 hadde andelen falt til 3,6 prosent (Falicov 2007, s. 76).

Menem-administrasjonen prioriterte privat sektor og næringslivet over de delene av kunst- og kultursfæren som tidligere hadde sluppet å ta hensyn til markedsmekanismer. Etter nordamerikansk modell åpnet og eksponerte han kulturfeltet for kapitalismens prinsipper. I tillegg plasserte presidenten sine personlige venner med erfaring fra næringslivet i administrative stillinger i kultursektoren, og den kreative sfæren fikk dermed en selskapslignende ledelse som feltet tradisjonelt hadde forsøkt å distansere seg fra. Menems vektlegging av kommersiell kultur foran unikt, auteur-inspirert arbeid, fikk meningsmotstandere til å kalle politikken hans for ”kjøpesenterkultur” (Falicov 2007, s. 77). Menem fikk mye kritikk for skiftet, både fra utøvende kunstnere og politikere, også de som tidligere hadde sympatisert med peronismen. Filmskaperen Fernando Solanas ble skutt seks ganger i beina i mai 1991 mens han arbeidet med *El viaje* (*The Journey*, 1992), en film som kritiserer det den omtaler som Menems hensynsløse kapitalisme. Angriperne var forkledd med falske neser og barter, og skal ha ropt ”Hijo de puta, ahora te vas a callar” (Drittsekk, nå skal du holde kjeft) mens de fyrte av skuddene (Falicov 2007, s. 78).

Etter hyperinflasjonen kom myndighetene opp med en rekke proposisjoner for å spare

penger. En av disse, foreslått av finansminister Domingo Cavallo, var å kutte i kultursektoren. I 1989 ble en ny lov, kalt *Emergency Film Law*, vedtatt. Den sa at billettinntekter fra kinoene, som tidligere hadde vært øremerket filmproduksjon, nå skulle gå rett til finansdepartementet. Loven ble opphevet året etter, men i de månedene midlene var frosset, var filmindustrien paralysert (Falicov 2007, s. 78).

I juli 1989 ble René Mugica, en hyllet regissør, ny sjef for INC. Visedirektør var Octavio Getino. Sammen utarbeidet de en plan for landets filmindustri, som gikk ut på å revitalisere hjemmemarkedet, å ha oppsyn og kontroll med den nye bruken av film på tv, hjemmevideo og kabel, å gjeninnføre *screen quota*, samt å føderalisere industrien gjennom å opprette regionale filmsentra. På grunn av den økonomiske krisen klarte dessverre ikke duoen å oppnå sine mål. Situasjonen så ikke lys ut i 1989, og Octavio Getino kommenterte senere:

It is the vase of Argentina in 1989, where of 13 films released, only two commercial films pulled in 400,000 spectators each, while the remaining 11 did not reach that level. Adding all of their audience attendance figures together, the average was less than 80,000 viewers per film. During the first quarter of 1991, the situation was only aggravated; of ten national films, eight did not achieve the average of 5,000 viewers per film; that is, they invested \$ 1.2 million in each one of those eight films with the state's assistance, to reach only 40,000 people in total (Getino 1996, s. 170).

Tilstanden ble gradvis forverret. Samtidig som filmskaperne fikk stadig mindre å rutte med, steg produksjonskostnadene per film fra et gjennomsnitt på 350,000 pesos i 1989 til én million pesos i 1991. I løpet av den samme perioden ble kinobillettene dessuten 500 prosent dyrere (Falicov 2007, s. 84). I 1991 hadde 17 nasjonale filmer premiere, mens bunnivået ble nådd året etter med bare ti stykker (Falicov 2007, s. 80). Utover første del av 1990-tallet, epoken som i dag huskes som ”pizza og champagne-årene”, så den frie markedsøkonomimodellen ut til å lykkes. Dette førte ifølge Fernando Solanas til at landets regissører først og fremst drømte om å ta i bruk den nyeste teknikken, med raffe spesialeffekter satt inn i en ikke altfor krevende handling, uten å reflektere over folkets virkelighet (Hennigan 2004).

### **3.7 Tidlig 2000-tall: økonomisk kollaps**

Argentinas økonomi bare fortsatte å svekkes i det nye årtusenet. Det ble opp til Fernando de la Rúa, som vant valget i 2000 som en del av en sentrum-venstre-koalisjon, og hans regjering å bygge opp landets økonomiske struktur igjen, og det skulle vise seg å være en nærmest umulig oppgave. Under de la Rúas program steg



arbeidsledigheten generelt til over 20 prosent samtidig som inntektene sank med 30 prosent. I den siste tida, før de la Rúa ble tvunget til å gå av, overførte utenlandske banker over 40 millioner dollar til sine hovedkontorer utenfor Argentina. Som mottiltak frøs de la Rúa alle spare- og brukskontoer, og tok dermed oppsparte midler fra pensjonister og mer enn fem millioner middelklasseargentinere. Økonomien var i fritt fall, i 2001-2002 lå landets økonomiske nedgang på 15 prosent, mens arbeidsledigheten kom opp på 25 prosent og lønningene ble redusert med 65 prosent (Petras 2003, s. 2). 19. desember 2001 inntok hundretusener av argentinere – blant dem den nyfattede middelklassen, pensjonister, arbeidsledige og fagforeningsaktivister – Plaza de Mayo, plassen foran presidentpalasset, for å kreve de la Rúas avgang mens de hamret på medbrakte kjeler og lokk. I to uker var økonomien lammet. Kongressen møttes og valgte tre presidenter på én uke, alle tvunget til å avtre av demonstranter.

Et av de la Rúas tiltak var, i likhet med Menem før ham, å kutte i utdannings- og kunstsektoren. I 1999 hadde INCAA et budsjett på 60 millioner pesos. Det ble halvert i 2000, og mesteparten av pengene var øremerket uferdige, eldre prosjekter. Som et tilsvarende publiserte organisasjoner i filmbransjen et åpent brev til presidenten den 2. mai 2000, der de informerte om krisen industrien sto ovenfor. De ba om et møte med de la Rúa, og at politikken skulle utøves i samsvar med filmloven (La Ley de Cine), for å gjøre INCAA til en autonom institusjon med makt til å redistribuere inntjente penger (Rangil 2001).

#### ***4 TILRETTELEGGING***

I løpet av tiåret, preget av økonomi i fritt fall og en filmbransje som best kan beskrives med stillstand, klarte argentinske myndigheter mot alle odds å gjennomføre flere tiltak som i lengden skulle vise seg å bli svært viktige for filmindustriens videre utvikling i landet. De viktigste av disse var en omlegging av filminstituttet INC, Instituto Nacional de Cinematografía, en stor økning i antallet filmskoler, og vedtekten av en ny og utvidet kinolov.

#### **4.1 INCAA**

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) er kort og godt et organ som regulerer statens støtte til film, gjennom administrasjon av et fond som tjenes inn ved hjelp av skatt på kinobilletter, videoutleie og tv-visninger. Hvordan instituttet har fremstått i filmbransjen og hvilke retning det har tatt i løpet av sin levetid, har variert med lederen og den rådende politikken (Peña 2003, s. 293).

Instituttet het Instituto Nacional de Cinematografía (INC) frem til 1994, men skiftet så navn for å reflektere integrasjonen av andre audiovisuelle medier. Allerede på midten av 1980-tallet fikk filmbransjen øynene opp for mulighetene tv-mediet bød på, og disse ble spesielt tydelige etter at den økonomiske nedgangen gjorde filmproduksjon dyrere, mens mange kinoer måtte stenge. Filmskaperne ville ha kompensasjon for visninger på tv, derfor ble det avgjort at en andel på 25 prosent nå skulle overføres fra Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) til nasjonal filmproduksjon. Av deres gjennomsnittlige årlige inntekt på 100 millioner dollar, gikk nå 25 millioner til å finansiere film. I tillegg ble det innført ti prosent skatt på all videoutleie, uansett nasjonalitet på den lånte filmen, som skulle gå til det samme fondet (Falicov 2007, s. 89).

#### **4.2 FUC og de andre filmskolene**

Omtrent samtidig som INCAA innførte nye metoder for å fordele støtte, åpnet mange nye filmskoler i landet. De fleste var private utdanningsinstitusjoner konsentrert i eller rundt Buenos Aires, og mange ble startet av etablerte filmregissører. De private skolene var – og *er* – dyre å studere ved, men det finnes også gode statlige alternativer, de to viktigste er filmprogrammet ved Universidad de Buenos Aires og Instituto de Arte Cinematográfico (IDAC) i forstaden Avellaneda.

Argentinas mest prestisjetunge filmskoler per i dag er Manuel "Quintín" Antíns Universidad del Cine, kalt FUC, og filminstituttet INCAAs skole Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC, kalt CERC til 1999) (Falicov 2007, s. 117). I 1991, to år etter at han gikk av som direktør for det argentinske filminstituttet INCAA, grunnla Antín det han den gangen kalte Fundación Universidad del Cine (FUC), et *fundament* for en universitetsutdannelse innen film. Skolen har siden den gangen fått på plass det nødvendige for å uteksaminere studenter med en gyldig filmgrad på universitetsnivå, og heter nå bare Universidad del Cine,

men det gamle forkortede navnet henger ved. FUC er ikke bare den mest prestisjetunge filmskolen i Argentina, den er også den dyreste. I 2004 måtte elever uten stipend ut med opptil 500 dollar i måneden i skolepenger. Til sammenligning slår UNDPs utviklingsrapport fast at gjennomsnittlig årslønn i Buenos Aires var knappe 1200 pesos, eller 400 dollar, samme år (Informe del desarrollo humano 2005, s. 100).

Med unntak av Adrián Caetano som studerte i Barcelona, gikk de aller fleste nybølgeregissørene på en av disse skolene, som tilskrives stor betydning for utviklingen av en ny type film på 1990-tallet: ”Et annet viktig moment som er viktig for å definere kartet, er framveksten (imponerende i sine proporsjoner) av argentinere som velger å utdanne seg innen film, og ikke minst antallet nye skoler i Argentina” (Alomar 2001).

#### **4.3 Ley 24.337**

Den såkalte *kinoloven*, eller *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica*, bærer nummeret 24.337 og ble vedtatt i oktober 1994. Mens lovtkastet fortsatt lå ute til høring, gikk diskusjonen blant politikerne. Noen få var mot, men de fleste var for. Peronistene støttet loven fordi den trygget nasjonal (populær)kultur for et bredt lag av befolkningen. De radikale var også positive, men av mindre populistiske årsaker. Marta Mercader, representant for UCR, uttalte følgende da Cámara de Diputados<sup>7</sup> hadde møte i mai 1994:

With images and words we constantly re-elaborate our identity. Never could a country lose its identity by getting subjected to other models if it is sure of its own identity. This identity is constructed when it recognises its own image, this Argentine image that no one can produce for us (Falicov 2007, s. 90).

Ley 24.337 følger opp lov 17.741 fra 1969, tidligere nevnt i bakgrunnsdelen i oppgaven. Den gangen gikk loven ut på at ti prosent av kinoinntektene skulle gå til *Fondo de Fomento de Cine* (film utviklingsfondet). Den nye kinoloven utvidet med flere måter å generere inntekter til de statlige filmstøtteordningene (Falicov 2007, s. 89). Målet var å legge forholdene bedre til rette for nasjonal filmproduksjon, som da var nede i en dyp bølgedal. Slik skulle man klare å bygge opp en industri som kunne konkurrere internasjonalt, med en verdig, variert og inkluderende produksjon,

---

<sup>7</sup> Det argentinske senatet.

finansiert av både private investorer og statlige midler, og på den måten verne om landets kulturelle identitet (Altmark 2002).

I 1997 ble loven utvidet med to resolusjoner; 303 og 343. De spesifiserte at støtten man kunne få for å gi ut en film på video eller vise den på tv, skulle være proporsjonal med inntektene fra kinosalen. En slik avmåling bidro til å forhindre distribusjon av produkter med et heller tvilsomt artistisk og kommersielt potensial, som likevel ble god butikk på grunn av allerede eksisterende merkenavn eller lignende, men den førte også til at storproduksjoner ble favorisert, siden de kvalifiserte seg for subsidier på toppen av allerede store inntekter fra billettluken (Peña 2003, s. 17). I praksis fungerer subsidiene på den måten at filmer må bli sett av mer enn 200 000 mennesker på kino for å kvalifisere til maksimal støtte, som i 2005 var på 625 000 argentinske pesos. Titler med færre publikummere havner i forskjellige bolker for støtte i forhold til hvor mange som har løst billetter, og beløpet avhenger også av om de blir klassifisert som *filmer med spesiell interesse* eller *filmer med begrenset interesse* (for allmennheten) (Peña 2003, s. 26).

Loven har flere svakheter, først og fremst i det at den bare tillater en enkelt finansieringskilde, og at den gjør filminvesteringer uattraktive for tv-selskapene (Konstantarakos 2006, s. 131). I ettertid blir loven likevel sett på som et lite under. Den ble tross alt vedtatt av en regjering som ellers baserte seg på markedsliberalisme og kapitalisme. I et intervju med The Guardian i januar 2002, uttalte kritiker og sjef for den internasjonale filmfestivalen i Buenos Aires, Eduardo "Quintín" Antín, følgende: "It was a very strange law. In a decade when everything was privatised and deregulated, this was a protectionist law. Nobody has a good answer why". Om selve fordelingsprinsippet, der inntjening fra kinobilletter, videoutleie og tv-visninger føres tilbake til filmprodusenter enten som belønning for kommersiell suksess, eller for å dekke kunstfilmenes tap, la han til: "That's the system. You get money for selling tickets and you also get money for not selling tickets. I think this law is unique" (Macnab 2002).

I 2004 greide Jorge Coscia, daværende leder for INCAA, å få utvidet kvotene for nasjonal film for å styrke disse i forhold til den vanligvis mer populære Hollywood-filmen, til store protester fra kinobransjen. Kinoene fikk pålegg om å vise en

argentinsk film per sal hvert kvartal. Det betød at kjeden Village Cinemas, for å ta et eksempel, måtte sette opp 64 argentinske filmer i året i sitt store 16-salkompleks i Recoleta i Buenos Aires. Kinoene ble også påkrevd å beholde hjemlige filmer på plakaten selv om de går ned til en markedsandel på 6-25 prosent (tidligere lå grensen på 40 prosent), og de fikk forbud mot å forandre visningstider eller bytte saler midt i uken (Newbery 2004). I januar 2009, etter at argentinske filmers markedsandel har vært lav i flere år (11,6 prosent i 2006, 9 prosent i 2007, 11,5 prosent i 2008), skjerpet INCAA reglene enda mer for å tette systemets smutthull. Kinoer må nå vise lokale filmer i minst to uker, hvis de ikke gjør dette kan de bli sanksjonert med tvungen stengning i 60 dager (Newbery 2009).

#### ***4.4 Lita Stantic***

I et filmklima der de profilerte produsentene har vært en mangelvare, er det viktig å se nærmere på unntaket Lita Stantic, en kvinne med lang bransjeerfaring, som de siste femten årene har gjort det til sin hovedoppgave å finne og dyrke frem nye talenter.

Etter å ha arbeidet med blant andre María Luisa Bemberg og regissert langfilmen *Un muro de silencio* i 1993, viet hun seg til produksjon, og ble etter hvert en svært viktig uavhengig aktør – ikke bare i Argentina, men på hele det latinamerikanske kontinentet. Pablo Reyeros *Darsena Sur*, Pablo Traperos *Mundo grúa*, Lucrecia Martels *La ciénaga*, Adrián Caetano's *Un oso rojo* og Diego Lermans *Tan de repente*, er bare noen av filmene hun har vært med på å lage de siste årene.

Etter å ha arbeidet med de etablerte på 1980-tallet, har Stantic senere gått aktivt inn for å hjelpe nybølgeregissørene til suksess. Hun har opprettet workshops og spesielle fond for å hjelpe debuterende filmskapere med hele prosessen, fra idé til manus og til slutt ferdig film. De argentinske myndighetenes egen nettportal for å fremme landet og kulturen, omtaler Stantic som ”produsenten som bidro mest til å konsolidere ’Den nye argentinske filmen’” (Argentina.ar). Det finnes mange intervjuer med Stantic om hennes rolle i argentinsk (og latinamerikansk) film, og enda flere der regissører forteller hvordan de har dratt nytte av hennes hjelp og ekspertise.

#### ***4.5 Festivaler: Mar del Plata og BAFICI***

BAFICI, eller Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, ble avviklet for første gang i april 1999. Kortfilmskaper Martín Alomar kaller dens opprettelse for ”en nødvendighet som var umulig å utsette”, og mener festivalen allerede det første

året klarte å etablere seg som obligatorisk for både filmmiljøet og –publikumet. ”It is a festival that has helped our films and our industry to position itself in the world, something that is not easy to do,” sa Veronica Cura fra selskapet Aquafilms da hun ble intervjuet av Variety i fjor (Jones 2008).

BAFICI kom til som et behov utløst av den nye, uavhengige argentinske filmen, men også den etablerte Festival Internacional de Cine de Mar del Plata har vært viktig for renovasjonen innen argentinsk film de siste ti årene. Festivalen ble grunnlagt i 1954 og arrangert årlig mer eller mindre årlig fram til 1970, ofte med celebre utenlandske gjester på plass, for eksempel Gina Lollobrigida, Errol Flynn, Paul Newman, François Truffaut, Catherine Deneuve, Pier Paolo Pasolini og mange flere. Da den ble lagt ned var det på grunn av konkurranse fra et lignende arrangement i Rio de Janeiro i Brasil og senere militærdiktaturets begrensninger. I 1996 ble festivalen vekket til live igjen, med støtte fra tv-kanalen Canal 13. Ved å markedsføre seg ved hjelp av populære tv-skuespillere og legge opp til et mer variert program, ville festivalen nå ut til det brede lag, ikke bare filmeliten. Det lyktes den også langt på vei med, og er per i dag den eneste festivalen på det amerikanske kontinentet som har fått en såkalt ”A-klassifisering” av FIAPF, Fédération Internationale des Associations des Producteurs des Films, som i tillegg til å regulere produsentbransjen på forskjellige måter også overvåker de største internasjonale filmfestivalene (Falicov 2007, s. 110-111). I tråd med Mar del Plata-festivalens internasjonale tilsnitt deles ingen spesielle priser – såkalte ”Ástors” etter Ástor Piazzolla, landets største tangomusiker etter Carlos Gardel – ut til argentinske filmer. Men de siste årene har festivalen bidratt til å konsolidere den uavhengige filmen ved å inkludere den i visningsprogrammet og på den måten gjøre den lettere tilgjengelig i forhold til internasjonal distribusjon.

BAFICI viser mye internasjonal film, men har egne undertemaer for nasjonal film, og har vært bevisst på å eksponere smal, argentinsk film for utenlandske gjester. I 2007 tok filmkritikeren Sergio Wolf, som da hadde vært programansvarlig i tre år, over ledervervet for festivalen etter Fernando Martín Peña<sup>8</sup>. Wolf fortsatte i samme linje.

---

<sup>8</sup> Begge har skrevet bøker om den nye argentinske bølgen og er følgelig sitert flere steder i oppgaven.

Han gjorde ingen radikale forandringer, men opprettholdt fokuset på landets independent-film.

#### **4.6 Fruktbar filmkritikk**

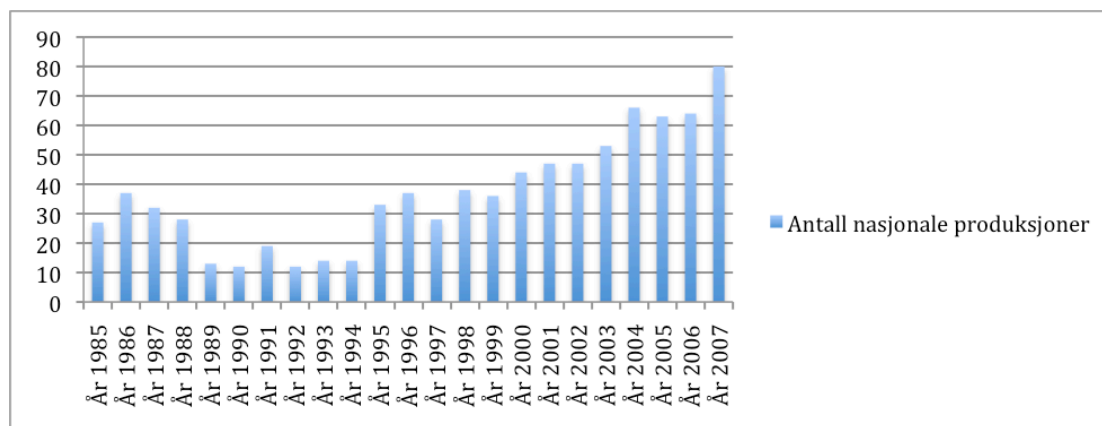
En konstruktiv dialog mellom filmhistorikere, filmkritikere og filmskapere vokste fram på 1990-tallet, parallelt med at alle tre gruppene ble ytterligere profesjonalisert. For filmkritikken betød dette først og fremst flere publikasjoner og inndeling i nisjer. Uttallige filmmagasiner så dagens lys, blant dem *El Amante*, *Film*, *La vereda de enfrente*, *Haciendo cine*, *Ossessione*, *La cosa*, *La mirada cautiva*, *El Eclipse*, *El CineFilo*, *Kilómetro 111*, *Leer Cine* og *Mil palabras* på papir, samt *Otrocampo*, *Cineismo*, *MCI* og *Cinenacional* på nett (Peña 2003, s. 278-287). Bladene bidro til å skape debatt om film utenfor mainstreammedia og førte til forandringer i konsumet av film i Argentina. Ifølge Fernando Peña, forfatter av boken *Generaciones 60/90* og grunnlegger av magasinet *Film*, hadde de i noen tilfeller også generert de filmatiske nyvinningene de selv brukte spalteplass på å omtale (Peña 2003, s. 278). Mange av filmmagasinenes redaksjonsmedlemmer har senere fått viktige stillinger i filmbransjen, eller forflyttet seg til de store avisene. De mest kjente er før nevnte Quintín, som har styrt INCAA og har den kreative ledelsen ved filmskolen FUC, og Sergio Wolf (*Film*), som har skrevet flere bøker nå er daglig leder av BAFICI-festivalen.

### **5 DEN (NYE) NYE ARGENTINSKE FILMEN BLIR TIL**

Før jeg går over til å se på de utvalgte filmene, vil jeg helt kort ta for meg nybølgens fødsel og dens definerende verker. I 1995, et år etter at La Ley de Cine (kinoloven) ble vedtatt, var Argentina – i det minste kinematografisk – et helt nytt land: Tre ganger flere argentinske filmer hadde premiere i forhold til året før, og antall publikummere på disse filmene ble nesten multiplisert med sju. Men framfor alt var dette året der den første *Historias breves*, en serie kortfilmantologier, ble vist. Den inkluderte arbeider av Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tamborino og Sandra Gugliotta – navn som få år senere skulle bli viktige i filmbølgen som gjerne har blitt kalt *nuevo cine argentino* (Peña 2003, s. 11).

Portalen for argentinsk film, CineNacional.com, opererer med litt andre tall enn Tamara Falicov, se kapittel 3.6.2, fordi de også tar med nypremierer og filmer som har blitt forsinket eller utsatt.

#### **Antall nasjonale produksjoner, tall fra Cine Nacional:**



Diagrammet viser at den nye kinoloven av 1995 hadde en direkte, klar og tydelig effekt på den argentinske filmproduksjonen. Industrien har blomstret fra midten av 1990-tallet og fram til i dag, også gjennom år med svært dårlig nasjonal økonomi.

#### **5.1 Martín Rejtmans Rapado**

Den aller første filmen som regnes inn i den nye argentinske filmbølgen, er Martín Rejtmans *Rapado* (*Shaven*, 1996), en film spilt inn med en alternativ produksjonsmetode og en estetikk som senere skulle kopieres av mange (Oubiña 2004). Filmen er en komedie om en ung mann som kjeder seg og har lite å gjøre. Da han blir frastålet mopeden, pengene og joggeskoene beslutter han seg ikke for å anmelde tyveriet, men å stjele tilsvarende ting fra noen helt andre med hjelp fra en kompis. *Rapado* ble spilt inn og ferdigstilt i 1991, før INCAA hadde satt i gang tiltak for å hjelpe unge filmskapere. Rejtmán, da 30 år gammel, reiste selv ut for å søke om støtte fra forskjellige kulturinstitusjoner i Frankrike og Nederland (Falicov 2007, s. 116). *Rapado* fikk ikke ordinær kinopremiere før fem år etter den ble laget, i 1996. I løpet av tiden filmen gikk på Tita Merello, et kinokompleks viet til nasjonale produksjoner, løste knappe 3000 mennesker billetter (Peña 2003, s. 12). Filmen ble likevel godt mottatt i kunstfilmkretser, og fikk ros for den minimalistiske estetikken med lite dialog og sparsommelig iscenesettelse. Regissøren uttalte at det var hans intensjon å lage en film som gikk mot konvensjoner som eksessiv dialog og en



moraliserende tone, som ofte kunne oppleves i Argentinske filmer fra samme periode. ”Den kreative prosessen startet på null. Hvis det er elementer i argentinsk film som ikke interesserer meg, hvordan kan jeg da gjøre noe ut fra dem? Jeg valgte å tone alt ned”, sa han i et intervju med filmtidsskriftet *El amante* (Ricagno og Quintín (1996).

Selv om filmens vei til kinosalen var lang og kronglete, og at den til slutt viste seg å ikke være noen stor publikumssuksess, har *Rapado* vært umåtelig viktig for andre unge regissører. Den viste at det gikk an å lage gode filmer i Argentina uten noe særlig budsjett og uten nevneverdig pengestøtte. Blant kritikerne og studentene på landets mange filmskoler, har *Rapado* etter hvert blitt en kultfilm. Ifølge den tidligere INCAA-direktøren og veletablerte filmkritikeren Quintín, var det nettopp denne filmen som satte i gang den nye bølgen (Ricagno og Quintín 1996). Den nye estetikken ble først avvist av det nasjonale filminstituttet. Etter hvert som filmstudentene ble flere og deres stemmer sterkere, fikk de også innpass på små kinoer og festivaler med sine *alternative* filmer. Disse forandringene, kombinert med den nye filmlovens fastsatte fond til *óperas primas* (debutfilmer), gjorde at INCAA åpnet dørene for denne gruppen filmskapere (Falicov 2007, s. 116).

## **5.2 *Historias breves***

Siden *Rapado* ikke var å se på kino før i 1996, er det et annet prosjekt som blir tilskrevet æren for å ha bidratt til paradigmeskiftet, i hvert fall i forhold til publikum. I 1995 samlet INCAA vinnerne av en kortfilmkonkurranse i antologien *Historias breves*. Instituttet bidro med 40 000 argentinske pesos til hver av filmene, etter å ha valgt dem ut på manusstadiet. Regissøren Bebe Kamín var koordinator for prosjektet (Peña 2003, s. 260). Kortfilmene som ble valgt ut til å produseres var *Dónde y cuándo Oliveira perdió a Achala* av Ulises Rosell og Andrés Tambornino, *Guariso- Los olvidados* av Bruno Stagnaro, *Noches áticas* av Sandra Gugliotta, *Niños envueltos* av Daniel Burman, *Cuesta abajo* av Adrián Caetano, *Ojos de fuego* av Jorge Gaggero, *Rey muerto* av Lucrecia Martel og *La ausencia* av Pablo Ramos. *La simple razón* av Tristán Gicovate ble lagt til listen tre uker senere, mens *Fruto de tu vientre* av Gonzalo Etchenique aldri ble ferdig i tide.

De fleste av de ti unge regissørene som deltok på den opprinnelige *Historias breves* (siden har det blitt ytterligere fire antologier som samler nye kortfilmtalenter, dog

uten samme gjennomslagskraft som den første) har i ettertid bekreftet talentet sitt med solide langfilmer. Noen av dem er å finne blant de viktigste regissørene i Argentina i dag. Mange mener at antologien, og fremfor alt oppmerksomheten den fikk i media og i filmkretser, var den vitamininnsprøytingen bransjen trengte for å våkne opp, og ikke minst for å bli gjort oppmerksom på nye filmskapere, stiler og tema (Peña 2003, s. 260). Påfallende mange av navnene i rulleteksten dukket opp igjen som viktige stemmer i den nye argentinske filmen på sent 1990- og tidlig 2000-tall.

Det tok imidlertid noen år før potensialet som ble avdekket i *Historias breves* slo ut i full blomst: Bølgens virkelige gjennombrudd kom med Adrián Caetano og Bruno Stagnaros regisamarbeid *Pizza, birra, faso* i januar 1998. Den ble møtt med euforiske kritikker, og gjorde at folk begynte å snakke med overbevisning om ”den nye argentinske filmen” (Peña 2003, s. 14). *Pizza, birra, faso* ble sett av mer enn 100,000 på kino, og den totale kostnaden på bare 400,000 argentinske pesos (om lag 800,000 norske kroner) viste at man kunne lage film av høy estetisk kvalitet og et visst kommersielt potensial, uten millionbudsjetter og kjente skuespillere i hovedrollene (Peña 2003, s. 14, 16). Avisa Claríns filmkritikere José Bellas og Pablo Schanton roste filmen fordi den ikke var fylt av *psicobolche*<sup>9</sup>, moralisme, eller anstrengt dialog om grusomhetene som fant sted under militærdiktaturet (Bellas og Schanton 1998).

I en gruppesamtale publisert i filmtidsskriftet *El amante* i 1995, fortalte unge filmskapere at kontemporær argentinsk film sett fra deres ståsted ikke vil fortelle en historie, men *make a statement*. De nye regissørene forklarte at selv om de tar for seg sosiale forhold som påvirker landets befolkning, fortelles historiene fra et annet ståsted og er ikke nødvendigvis åpent polemiske eller ideologiske (Falicov 2007, s. 120). Dette utsagnet er på mange måter problematisk. Den nye argentinske filmen formidler ofte mer en stemning enn den forteller en historie med begynnelse, hoveddel og slutt, men den kommer sjelden med påstander av den typen det her siktes til. Dette kommer jeg tilbake til i analysedelen.

---

<sup>9</sup> Slang for venstrevridd *psykobabbel*.

### 5.3 Andre definerende filmer

Adrián Caetano og Bruno Stagnaros *Pizza, birra, faso* (1997), om en gruppe unge utskudd som tyr til kriminalitet for å bedre sin egen situasjon, var den første uavhengige nittitallsfilmen som både fikk gode kritikker og gode besøkstall. Pablo Traperos *Mundo grúa* (1999) var den neste som fikk kritikerne til å hente fram superlativene, og også den første som opplevde internasjonal suksess. *Mundo grúa* ble satt opp på åtte kinoer og ble sett av omlag 70,000 mennesker i hjemlandet, på den tiden en relativ suksess for en såpass smal film. *Silvia Prieto* (1999), Martín Rejtmans oppfølger til *Rapado*, var derimot et eksempel på hvordan den nye, uavhengige argentinske filmen ofte ikke lyktes på den kommersielle arena. Komedien *Silvia Prieto* ble distribuert av det multinasjonale selskapet Buena Vista, men besøkstallet rundet bare så vidt 20,000 (Peña 2003, s. 17). I 2000 kom *Nueve reinas*, suksessen som for alvor skulle sette den nye argentinske bølgen på det internasjonale festivalkartet. Filmtidsskriftet *El Amante* beskrev premieren som en total overraskelse. Mer enn 1,3 millioner argentinere flokket til kinosalene i løpet av de 31 ukene filmen sto på plakaten (Peña 2003, s. 19), og *Nueve reinas* ble årets tredje mest sette film i Argentina (Altmark 2002).

Lucrecia Martels *La ciénaga* hadde premiere på filmfestivalen i Mar del Plata og fikk etter hvert 130,000 publikummere over hele landet. *Sólo por hoy* av Ariel Rotter skildret – med det flere kritikere kalte stor autentisitet – en gjeng middelklasseungdommer som måtte tilpasse seg den nye situasjonen med jobbmangel og usikker valuta. *El bonaerense*, Pablo Traperos oppfølger til *Mundo grúa*, om korrump politi i hovedstaden, og Adrián Caetanos *Un oso rojo* oppnådde publikumstall på henholdsvis 220,000 og 170,000. De viste at med gode lanserings- og visningsvilkår kunne også filmer med sosial tematikk få en viss kommersiell suksess i Argentina.

I en debatt med filmkritikerne Raúl Beceyro, Rafael Filippelli og David Oubiña i 2000, mente Alan Pauls – også kritiker – følgende:

For the first time, Argentine cinema advances; perhaps in an imprecise direction, but it is in movement. Today, style and mode of production are the same problem. To think about form is to think about production. This does not necessarily mean good movies, but at least it means a cinema without complexes. These films differ from the previous Argentine cinema that was a victim of what it couldn't be and of everything it couldn't have (Punto de vista 67, 2000).

For å selv undersøke hvordan de skiller seg fra tidligere argentinsk film og samtidige tendenser i resten av verden, er det nødvendig å gå nærmere inn på fenomenet. Jeg har valgt å studere fire filmer. Som tidligere nevnt har tilgjengelighet vært en viktig faktor, men utvalget er også foretatt med tanke på at det skulle være spredning i utgivelsestidspunkt, variasjon i sjanger og filmspråk, og være filmer som har blitt lagt merke til i nasjonal og internasjonal presse. Gjennomgangen vil foretas kronologisk, og tilnærmingen vil være den samme i hver av de fire analysene. Først kommer kort bakgrunnsinformasjon, deretter et lengre handlingsreferat, nødvendig for de mange som ikke har sett eller kommer til å se filmene, så omstendighetene rundt filmens tilblivelse, og nasjonal og internasjonal mottakelse, før jeg til slutt går inn på filmens stil og deretter finner ut hvordan tematikken og filmspråket kan settes i sammenheng med landets situasjon i perioden da filmen ble laget.

## ***6 MUNDO GRÚA: ARBEIDSLEDIGHET***

Tittel: *Mundo grúa* (Crane World)

Regissør: Pablo Trapero (født 1971 i San Justo, provinsen Buenos Aires)

Produsert av: Pablo Trapero og Lita Stantic

Teknisk info: 16 mm, senere blåst opp til 35 mm, s/h, 82 minutter

Premieredato: 17. juni 1999



*Luis Margani (Rulo) og Daniel Valenzuela (Torres) i Pablo Traperos Mundo grúa.*

Pablo Trapero var 27 år gammel og nylig uteksaminert fra Antíns Universidad del Cine (FUC) da han i løpet av en periode på et år spilte inn sin første langfilm *Mundo grúa* (*Crane World* på engelsk, *Kranføreren* da den ble vist på Cinemateket i Oslo i 2002). Tidligere hadde han laget kortfilmer. Den første, *Negocios* (Butikk), var en 18 minutter lang stillferdig studie av farens arbeid som selger av bildeler. *Negocios* vant først kortfilmprisen på den internasjonale filmfestivalen i Mar del Plata, deretter Hubert Bals-stipendet pålydende 20 000 dollar ved Rotterdam Film Festival. I tillegg til premiepengene og et støttebeløp på 5 000 argentinske pesos (Peña 2003, s. 198) fra Fondo Nacional de las Artes (nasjonal støtteordning for kunst), samlet Trapero inn bidrag fra venner og familie, blant annet fra bestemoren Graciana Chironi, som også er en av skuespillerne i *Mundo grúa*, for å finansiere filmen (Falicov 2007, s. 122).

### **6.1 Handling**

Rulo (Luis Margani), en overvektig kar i 50-årene, skal få kompisen Torres (Daniel Valenzuela) til å skaffe ham jobb som kranfører. Torres snakker med sjefene og arbeiderne på byggeplassen, mens Rulo går til den lokale kiosken for å kjøpe lunsj. Der møter han jevnaldrende Adriana (Adriana Aizemberg), og de finner raskt tonen. Etter besøket på byggeplassen, som ender med lovnader om arbeid, drar Rulo innom sin gamle mor (Graciana Chironi) for å spise middag. Han er full av optimisme i forhold til den framtidige jobben. Vel hjemme i leiligheten spiser Rulo enda mer foran tv-skjermen, før han til slutt sovner. Senere vekkes han av tenårings sønnen Claudio (Federico Esquerro), som også får høre om mulighetene innenfor kranføreryrket mens de samtaler over hver sin store pastatallerken. Claudio er aspirerende musiker, og i samtalen som følger over en stor tallerken pasta, kommer Rulo inn på sin fortid som bassist i rockebandet Séptimo Regimiento, som med hitlåten *Paco Camorra* nesten ble store 1970-tallet. Claudio klager på kveldens øving og at låtene fortsatt ikke sitter. Rulo forteller stolt at han ikke har spilt på femten år, men at han fortsatt får bassen til å snakke og slå gnister. Sønnen jatter med for å gjøre far glad.

Neste dag tar Rulo de nødvendige testene, både psykiske og fysiske, som kreves for kranførerjobben. Han forteller at han røyker 20 sigaretter om dagen. Legen er ikke fornøyd, og mener Rulo må gå ned 15-20 kilo og legge om livsstilen for å klare det krevende arbeidet. De kommende dagene tørrtrener Rulo og Torres på å styre kranen på taket på byggeplassen. Rulo kjøper fortsatt lunsjen hos Adriana, og etter hvert

hjelper han også til med enkle reparasjoner i kiosken. Han røper at han har vært musiker, men Adriana kan ikke tro at Rulo er den tynne rockeren hun husker fra gamle dager. På hjemmebane sliter han med Claudio, som kommer hjem på morgenkvisten på hverdager. Til slutt ber han sønnen om å flytte ut. På byggeplassen går det bedre. Opplæringen fortsetter, i lunsjen ber Rulo Adriana på kino, og hun svarer ja. Stevnet går bra, etterpå spør Rulo om Adriana vil bli med hjem. Han gjør noen tafatte forsøk på å ta romansen til neste, fysiske nivå, men Adriana er mer interessert i å snakke og se på gamle bilder. Etter hvert som tiden går innleder de likevel et fast forhold.

Endelig kommer dagen da Rulo er ferdig med opplæring og klar for første ordentlige dag på jobben, men i kranen sitter en annen mann. Det viser seg at resultatene fra den fysiske sjekken endelig har kommet, og at han ikke besto testen. Rulo blir forbannet og skjeller ut sjefen. Etterpå er han deprimert og må selge bilen. Noen dager senere kommer Torres innom og forteller om en annen jobbmulighet, i byen Comodoro Rivadavia i det sørlige Argentina. Verken Adriana eller mor er positive til planen, men Rulo trøster begge som best han kan. Han vil komme hjem på besøk hver andre måned, og skal dessuten ringe ofte. Rulo haiker de om lag 2000 kilometerne sørover til Comodoro Rivadavia. Bo- og arbeidsforholdene er svært tette og kummerlige, men Rulo pynter på sannheten og sier han har det ”fantastisk” og ”helt ekstraordinært” i telefonsamtaler med moren. Til tross for muntre sammenkomster med kollegene, virker Rulo deprimert når han er alene. Kameratene Torres og Walter kommer på besøk og merker seg tungsinnet hans. De vil gjerne vite om det er noe i veien, men det benekter Rulo. Etter en kort, men intens arbeidsperiode får arbeiderne beskjed om at det ikke er mer jobb å hente i firmaet, og Rulo ser seg nødt til å vende hjem til Buenos Aires for å starte på nytt.

## **6.2 Om filmen**

Pablo Trapero lagde *Mundo grúa* for å skildre helt vanlige mennesker, bosatt i et område sjelden vist i argentinsk film, på en enkel og stillferdig måte (Falicov 2007, s. 122). Han nærmet seg materialet nærmest dokumentarisk, med et halvskrevet manus bestående av ufullstendige ideer og situasjoner. Han forteller:

Det viktige var at filmen, som utelukkende springer ut fra det hverdagslige, skulle ha en balanse. Grunnlaget ga meg en serie av detaljer å observere, hverdagsøyeblikk som sammen skulle bygge opp en atmosfære, et presist klima. Jeg ville at tilskueren skulle føle Rulo som

om det ikke var et kamera og et filmteam rundt ham. (...) I tillegg skulle filmen ha et spenningselement, men jeg ønsket at denne spenningen skulle genereres ut fra enkle ting, ikke voldsomme situasjoner. Det var samtidig viktig at mangelen på ettertrykk ikke ledet til en ensformet tone; kjedsommelig og forminsket i anslaget. Scenen der Rulo mister jobben er for eksempel en sterk og voldsom scene, men det er også en representativ situasjon som dessverre er hverdagslig (Peña 2003, s. 198).

Handlingen i filmen er lagt til Gran Buenos Aires, en term som dekker både selve byen Buenos Aires og de nokså fattige områdene som omkranser den. Trapero mente at filmer satt til dette såkalt suburbane området, som verken er by eller land, var en mangelvare, og derfor noe han ønsket å gjøre:

Det var et valg gjort ut fra 80-tallsfilmen, som for det meste var hovedstadsfilm. Ikke bare det, men dessuten med folk man ikke visste hvor var eller bodde. De kunne vært franske eller sveitsiske, det gikk ut på det samme. Jeg har praktisk talt bodd hele livet i Gran Buenos Aires og følte at det har vært – og fortsetter å være – noe fundamentalt forskjellig fra det å bo i hovedstaden. Historisk sett er dette en debatt i Argentina. For meg var det derfor interessant å fortelle om mennesker som bor i dette landet uten å ha en stemme eller den typen representasjon (Peña 2003, s. 199).

Bortsett fra Adriana Aizemberg, som spiller Rulos kjæreste, består skuespillerensemblet i *Mundo grúa* stort sett av amatører. Luis Margani spilte riktignok hovedrollen i Traperos kortfilm *Negocios* fem år tidligere, men han er ikke profesjonell skuespiller, han er mekaniker og kollega av regissørens far. Ved å besette de fleste rollene med uprofesjonelle, håpet Trapero å framkalle en stemning som påminner om italiensk neorealisme (Falicov 2007, s. 121).

Uten at filmen kan kalles biografisk eller en sann historie, er dens narrativ løst bygd opp rundt hovedrolleinnhaveren Luis Marganis liv. Rulo er Marganis virkelige kallenavn, og når rollefiguren tiltales formelt i filmen, er det med etternavnet Margani. I filmen heter Rulos gamle band Séptimo Regimiento (Sjuende regiment), i virkeligheten var han bassist det middels populære Séptima Brigada (Sjuende brigade). Den ene store hiten het *Paco Camorra* og er samme låt som nynnnes opptil flere ganger i løpet av filmen. Flere av de andre karakterene deler navn med skuespilleren som tolker rollen, blant annet Rulos mor Graciana og kjæresten Adriana. Siden mange de medvirkende amatørerne, først og fremst Luis Margani, hadde vanlige jobber ved siden av, ble innspillingen for det meste gjort i helgene og tok til sammen et helt år å fullføre. Opptakene ble gjort på Traperos og Marganis eget

hjemsted San Justo, like utenfor byen Buenos Aires<sup>10</sup>, i provinsen Buenos Aires, og senere i Comodoro Rivadavia i provinsen Chubut i Patagonia. Comodoro Rivadavia har blitt et knutepunkt for den argentinske oljeindustrien, noe som har medført stor tilflytning, og dermed gode vilkår for bygningsarbeid. Det er bakgrunnen for at Rulo tar turen dit i *Mundo grúa*.

### 6.3 Mottakelse

*Mundo grúa* er rikelig premiert på nasjonale og internasjonale filmfestivaler. Som tidligere nevnt ble Margani kåret til beste (mannlige) skuespiller på den første BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) i 1999, og i tillegg kunne Trapero gå hjem fra utdelingen med prisen for beste regissør. I 2000 vant filmen tre sølvkondorer, delt ut av det argentinske forbundet for filmkritikere, for beste debutfilm, beste skuespiller og beste kvinnelige birolle (Adriana Aizemberg). *Mundo grúa* vant fire priser på filmfestivalen i Fribourg i Sveits, to i Rotterdam og i Venezia, en i Habana, samt en rekke mindre utmerkelse og nominasjoner. Filmen fikk to priser av FIPRESCI (det internasjonale forbundet for filmkritikere), henholdsvis i Fribourg og Rotterdam, der førstnevnte begrunnelse lød ”for a first feature film offering a direct and truthful look at a personal strive for a decent life and solidarity”, mens det i den andre het ”for the sober and coherent realism with which it portrays the main character's humanity” (Imdb.com).

Kritikernes syn på *Mundo grúa* har variert, til tross for den gode mottakelsen på festivaler og i kunstoffilmkretser. Guillermo Ravaschino i magasinet *Cineismo* hadde visse problemer med skuespillerne, spesielt hovedrolleinnhaveren.

Margani har mye tilstedeværelse i rollen. Likevel klinger han ofte falskt. Det er et paradoks: Trapero satset stort på naturlighet, la opp til fleksible scener, litt som dokumentarfiksjon, og åpnet for at skuespillerne kunne improvisere. Dette fungerer godt med de profesjonelle (Aizemberg, Valenzuela) og noen av amatørerne, men det har fått Margani til å støtte seg til fraser og gester som nesten blir ”tics”, fra da han spilte i *Negocios*. (...) I for mange tilfeller ødelegger de flyten og avleder oppmerksomheten (Ravaschino 1999).

Likevel roste de aller fleste anmelderne Marganis skuespillerinnsats, Traperos regi og balanserte framstilling, samt den subtile behandlingen av et vanskelig tema.

Anmeldelsene i The Guardian og New York Times peker begge på fraværet av

---

<sup>10</sup> Som argentinere for enkelhets skyld refererer til som Capital Federal.



sentimentalitet og moralske føringar som positive kvaliteter ved filmen, sammen med det likefremme blikket på Rulos hverdag:

Trapero's treatment of this blue-collar milieu is pleasantly straightforward and low-key: neither does he cast Rulo as an incarnation of working-class nobility (this guy is a serious slob, and kicks his son out when he gets too noisy), nor as a repository of society's ills (Pulver 2000, i The Guardian).

Without making a moral or political fuss about it and without sentimentalizing Rulo and his friends as downtrodden heroes, *Crane World* paints a blunt eye-level vision of the realities of Argentine working-class life (Holden 2000, i New York Times).

Filmkritikeren Diego Lerer kom inn på noe som både kjennetegner *Mundo grúa* og mange andre argentinske filmer fra samme periode, nemlig dens ordknapphet<sup>11</sup>, da han skrev at Pablo Trapero, som representant for den nye generasjonen, har vært med på å strippe argentinsk film for ”dens eksesser – substantiver, adjektiver, overspill, høylytthet, traumer, og usannheter. Vi har kommet fram til *et ingenting*” (Lerer 2002, s. 148).

Avisen La Nación's Diego Battle er bare en av mange som påpekte at Traperos modne tilnærming til materialet sto i kontrast til regissørens unge alder.

Trapero er en filmskaper med en modenhet og en selvsikkerhet som er uvanlig for noen med så lav alder og liten erfaring. Vi vitner et prosjekt av en stor regissør, kapabel til å dele bilder – som jo film dreier seg om – med et arsenal av inntrykk og følelser, uten å male med for grov pensel eller slå under beltestedet. Han er en regissør som liker sine karakterer og som aldri stiller seg over dem. Han forstår dem og følger dem i både sorg og glede. Filmen er ydmyk som sine protagonister, melankolsk som de dekadente nabolagene der den finner sted, ensom som de lange landeveiene i sør, nostalgisk som tangoen man hører, og like troverdig som historiene Trapero så for seg da han lagde den. På den måten er *Mundo grúa* en eksepsjonell film, men aldri et mesterverk, fordi det aldri var regissørens intensjon (Battle 1999).

Uten eksesser, uten moralske føringar, usentimental, ordknapp er beskrivelser som går igjen. De aller fleste kritikerne betegnet altså *Mundo grúa* som en ”liten” film, uten at det på noen måte var negativt. Det er nettopp det som er smått ved filmen som skiller den fra det som kom før den, og som også skulle bli kjennetegn ved andre filmer som kom etter den.

#### **6.4 Stil, dramaturgi og karakterer**

*Mundo grúa* er spilt inn på location, først og fremst i naturlig lys, med mange amatører på rollelisten. Den går tett på menneskene, spesielt Luis Marganis rollefigur

---

<sup>11</sup> Akkurat som *Pizza, birra, faso*. Se side 50.

Rulo, som er filmens absolutte sentrum. Alt som skjer kretser rundt ham, og plottet er karakterdrevet, i motsetning til hendelsesdrevet. Et filmnarrativ er oftest basert på årsak og konsekvens. Ulykker og naturfenomener kan styre handlingen i såkalte katastrofefilmer, men det er vanligvis karakterene i enhver narrativ film, både fiksjon og dokumentar, som skaper årsaker og registrerer effekter. De er derfor en viktig bestanddel i filmens formsystem, altså det spesifikke mønsteret av interne relasjoner som vi oppfatter i verket (Thompson 1999, s. 13 og Bordwell 2001, s. 57, 62-63). En karakter kan oppfylle flere funksjoner i en film, og en funksjon kan gjerne oppfylles av flere karakterer. I *Mundo grúa* er Rulo den som driver handlingen framover og den som registrerer effekter, den publikum identifiserer seg med og føler empati for, og den rollefiguren man i all hovedsak forbinder med filmen og dens suksess. Luis Margani er uløselig knyttet til karakteren, som jo ble skrevet spesielt for ham. De har mye mer enn kun utseendet felles: Rulo er ikke bare en oppdiktet figur som eksisterer på film én gang (Aumont m.fl. 1992, s. 107), han er bygd over Marganis virkelige liv og deler en rekke karakteristikk med skuespilleren. Da filmen ble en (relativ) suksess i Argentina og utlandet, var det Rulo folk var opptatte av, og som en forlengelse; Luis Marganis virkelige liv. Men til tross for tette bånd mellom rollefigur og hovedrolleinnehaver, er karakteren også universell. Da han promoterte filmen i et magasinintervju, uttalte regissør Pablo Trapero at Rulo på sett og vis også var ham selv. Siden har han nyansert uttalelsen noe og sagt at det nok ikke var slik, men at han følte på den måten mens opptakene ble gjort. ”Rulo var en type på litt over femti år som måtte skape seg et nytt liv. Selv om jeg da var i tjuårene, var situasjonen den samme. Jeg tenkte ’hva gjør jeg?’, ’hvor skal jeg?’”, sa Trapero til avisa Página 12 i forbindelse med premieren til filmen *Nacido y criado* (Pérez 2006).

De fleste mennesker kan, i likhet med Trapero, identifisere seg med utfordringene Rulo møter, selv om man ikke lever tett på fattigdom. Og Luis Marganis naturalistiske rolletolkning, samt vissheten om at han ”har det sånn i virkeligheten”, har gjort det enda lettere å føle empati for hovedpersonen. I det klassiske Hollywoods stjernesystem vokser et mytologisk aspekt fram i forholdet mellom rolle og skuespiller, spesielt hvis det er en rolle skuespilleren mestrer spesielt godt. I boka *Aesthetics of Film* beskrives dette som en blanding av image og merkevare, og virkeligheten er en viktig ingrediens: ”This image simultaneously builds from the actor’s physical traits, past or future film performances, and ”real” or supposedly real

life” (Aumont m.fl. 1992, s. 108). Margani spilte den samme rollen i Traperos kortfilm *Negocios* noen år tidligere, og etter suksessen han opplevde med *Mundo grúa*, satset han på skuespilleryrket. Siden har han vært å se i et titalls filmer, nesten utelukkende i rollen som arbeider eller håndverker, og nå sist som ”Rulo”, seg selv igjen, i kortfilmen *Toro* (av Hernán D. Cibello, fortsatt i postproduksjon per juni 2009). Sitatet ovenfor klaffer med Margani på alle måter: Han ser ut som folk flest, og det er alltid folk flest han spiller, han har blitt brukt i en bestemt type rolle<sup>12</sup> siden han slo gjennom, og det er stor konvergens mellom det livet han skildrer på film og det livet han tilsynelatende lever i virkeligheten. Luis Margani er med andre ord en svært troverdig Rulo.

*Mundo grúa* er i kornete svarthvitt, spilt inn i 16mm-format med ett eneste kamera, og senere blåst opp til 35mm. Bildene er rike på kontraster. Fotograf Cobi Migliora har vært bevisst på å bruke tilgjengelig lys og skygge på en måte som har gitt et svært stemningsfylt resultat. Kameraet holder seg for det meste tett på karakterene, men panorerer flere ganger over byen eller oppover heisekranene med skyer og himmel som bakgrunn. Opptakene fra byens tak gir flere ganger følelsen av at kranene er levende og enormt store, og at menneskene er veldig små. Det samme gjentar seg i sekvensene fra Comodoro Rivadavia, men da med den storslagne naturen som bakteppe. Filmens tittel spiller sannsynligvis på disse øyeblikkene da maskinene ruver over verden og menneskene blir små brikker. Sekvensene bygger også opp under og illustrerer avmaktfølelsen Rulo og de andre arbeiderne føler i den vanskelige situasjonen.

Filmen foregår kronologisk, med en helt klar kausalitet, selv om det i tråd med Traperos intensjoner om å skildre hverdagen, legges større vekt på de små hendelsene enn de store. Sekvenser uten dialog, som tilsynelatende ikke er knyttet til handlingen, for eksempel at sønnen ligger på senga og klimprer på gitaren, eller at Rulo nynner for seg selv mens han gjør småting i hjemmet, fungerer som mellomspill der man går enda tettere på og blir bedre kjent med menneskene i *Mundo grúa*. I siste del av filmen, den som utspiller seg i det sørlige Argentina, er det tydelig at Rulo er svært deprimert. Trapero understreker dette ved å legge lyd fra muntre samtaler mellom

---

<sup>12</sup> Såkalt *typecasting*.

arbeiderne på brakka, der Rulo gjør gode miner til slett spill og snakker villig vekk om fortiden i bandet, over sekvenser der han er helt alene og framstår som trist eller tungsindig. Et par ganger er det også lagt musikk over disse scenene.

Musikken utgjør ingen stor del av *Mundo grúa*, selv om den diskuteres mye i handlingen og flere av rollefigurene og skuespillerne er eller har vært musikere. I et tilfelle ser og hører man sønnen Claudio spille med bandet. Rulos gamle slager *Paco Camorra* framføres flere ganger i løpet av den halvannen timen filmen varer, dog bare nynnet av karakterene og aldri i sin helhet. Dette er eksempler der musikken er diegetisk, altså der musikken kommer fra mennesker eller instrumenter inne i historien. Det er bare fire eksempler på det motsatte, altså ikke-diegetisk musikk, og med ett unntak er det kun snakk om gammel tango som tonesetter Rulos forflytninger (bilkjøring, haiketuren sørover) og i ett tilfelle kranenes bevegelser med storbyen i bakgrunnen i tittelsekvensen i starten av filmen. Instrumental tango har ofte en veldig melankolsk klang som stemmer godt overens med stemningen og tonen i *Mundo grúa*, i tillegg til at musikken er med på å plassere filmen kulturelt og geografisk.

Samlet sett er det likevel den svarthvite, kornete stilen, inspirert av italiensk neorealisme, som stilmessig skiller *Mundo grúa* fra dens samtidige argentinske filmutgivelser. Mange anmeldelser og omtaler fokuserer spesielt på filmens stil, og mener både kameraføring og klipping har vært til stor inspirasjon for senere independent-filmer. Trapero refererte til lavt budsjett og mangel på ressurser da han i et intervju med magasinet *Sin Cortes* ble spurt om bakgrunnen for de estetiske valgene: "...Neither did we have the best lenses, so all this discussion about the dirtiness of the image was something I liked" (Babino 1999, s. 26). Den grove, dokumentariske estetikken kan til en viss grad minne om den danske dogmefilmen og andre nye tendenser i Europa, men de argentinske kritikerne bak den første boken om nybølgen, peker på viktige forskjeller. "Dogme 95" ble grunnlagt som en motreaksjon til Hollywoods overdrevne glitter og fiksfakseri. Målet var å vende tilbake til en simplere, naknere måte å lage film på, der historien ble tillagt større vekt enn polert utseende, spesialeffekter og kjente skuespillere. Selv om 1995 også var året da nye argentinske filmskapere trådte fram i lyset med en ny, nedtonet stil, var deres estetikk "born out of necessity and urgency, and not as a movement that sprung out of a bourgeois experiment (Bernades, Lerer og Wolf 2002, s. 10).

Her setter de fokus på noe viktig. Den nye argentinske filmen er kjent for sparsom iscenesettelse og utstrakt bruk av amatørskuespillere. Dette er ikke nødvendigvis valg som springer ut fra en tanke om å gjøre noe nytt og annerledes, men heller tvunget fram av landets synkende økonomi og filmskaperens dårlige kår. På den ene siden har man historier om samtidige fenomener som fattigdom og arbeidsledighet man føler bør fortelles, men på den andre siden gjør samfunnsforholdene det vanskelig å få tilstrekkelige midler til å gjennomføre planen. Motsetningsforholdet har ikke gått regissør Rodolfo Duran hus forbi. ”...The world of film is and will continue to be contradictory. In order to show that there are people condemned to hunger you need at least \$700 000” (De Carli 2003, s. 39). Debuterende regissører har ikke samme gode støtteordninger som de etablerte filmskaperne i den argentinske filmindustrien, og små budsjetter gjorde det vanskelig for mange å oppnå en klassisk sømløs stil eller få hyret inn kjente skuespillere. Det er umulig å si hvordan filmene hadde blitt med flere midler. Men uansett hva bakgrunnen er, er stilen likefullt en stil, enten den er bevisst eller ei.

Ser man igjen på definisjonene og målsetningene innen neorealismen, vil man oppdage at det er en rekke fellestrekk mellom den hovedsakelig italienske retningen og den argentinske nybølgen. Filmideologen Cesare Zavattinis manto i sin tid til bruk av amatørskuespillere, dokumentarisk stil, autentiske lokasjoner i motsetning til studioer, og avviste samtidig en rekke Hollywood-konvensjoner, som for eksempel dramatisk redigering. Som manusforfatter skrev han enkle historier om vanlige folk, fordi han følte at hverdagslige hendelser kunne by på like mye drama som Hollywoods historier og spesialeffekter. Zavattinis ønske om å bringe fram den utilsørte virkeligheten og være autentisk, har åpenbart vært et ideal også for Trapero, all den tid samtlige definisjoner og ønskemål også passer på *Mundo grúa*.

### **6.5 Film vs. virkelighet: Mundo grúa og arbeidsledighet**

Gjennom å fokusere på Rulos utfordringer i et samfunn rammet av sosiale problemer, er regissør Trapero både personlig, spesifikk og generell på samme tid. Han går tett på et enkeltmenneskes skjebne, men Rulos kamp for tilværelsen er også universell. Med *Mundo grúa* viser Trapero på en nedtonet og balansert måte hvordan den internasjonale storkapitalens krefter kan lede til mye drama på mikronivå.

San Justo, Rulos hjemsted i filmen, var et viktig industrisenter på 1940- og 1950-tallet, men på 1980-tallet ble mye av driften lagt ned. Slumområder, såkalte "villas miserias", vokste fram i forlatte industriområder. Slummen rundt Buenos Aires vokste med 114 prosent på 1990-tallet, og talte 113,000 mennesker ved utgangen av årtusenet (San Pedro 2005). De siste årene har man satset på kommunale boliger og en revitaliseringsprosess i San Justo-området, noe som har fått flere bedrifter til å vende tilbake. I dag tilhører omtrent halvparten av byens husholdninger middelklassen, mens 20 prosent er av betydelig lavere standard. Området er i vekst, men ligger fortsatt noen prosentpoeng under resten av provinsen og landet hva gjelder levekår (IFAM). Comodoro Rivadavia opplevde en gullalder under oljeutbyggingene på nittitallet, noe som førte til at mange flyttet dit for å arbeide med konstruksjon. *Mundo grúas* Rulo befinner seg omtrent midt på statusstigen i dette nabolaget. Samtidig som han sliter med å få endene til å møtes, har han også ressurser nok til å reise sørøver når omstendighetene tvinger ham til det, og han klarer å opprettholde en viss levestandard. Traperos film kan, i motsetning til de neste analyseobjektene, ikke leses som en allegori eller som et bilde på en samfunnsutvikling, men som en konkret skildring av de sosiale forholdene på et gitt sted og et gitt tidspunkt. Uten å presentere tall eller statistikker, bruker den tendenser i samfunnet som utgangspunkt for handlingen, og viser hvordan disse påvirker enkeltmennesket.

Mot slutten av 1990-tallet steg både arbeidsledigheten og fattigdomsprosenten i Argentina. Begge deler økt jevnt på 1990-tallet, men så ut til å flate ut før den økonomiske kollapsen kom i 2001.

The average unemployment rate, which historically remained at one-digit level, surpassed the 10% barrier in May 1994, and had a peak of 18% in 1995. Since then, the rate has descended in the main urban districts although on average it is still around 14% (Cerro og Meloni 2000, s. 5).

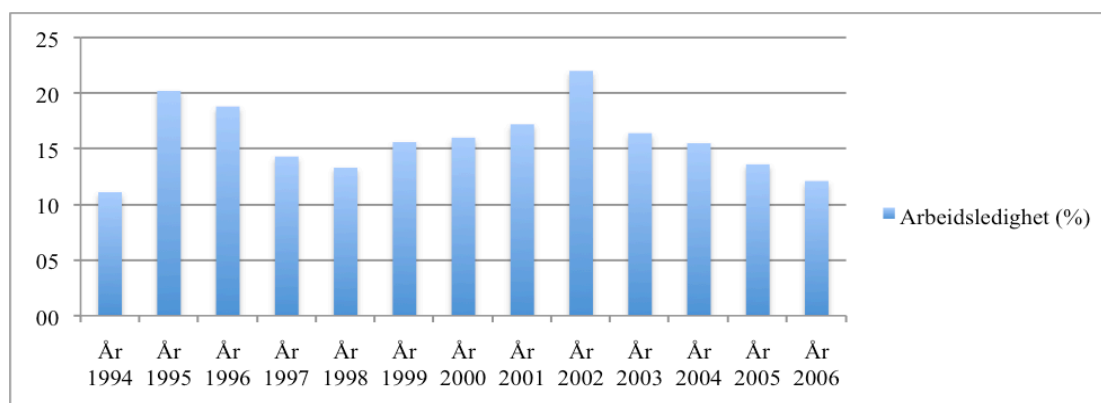
Selv om landets økonomi var i vekst i første halvdel av tiåret, var det andre faktorer som spilte inn på nedgangen som etter hvert skulle komme. Gini-indeksen måler fordeling i et samfunn. Den varierer fra 0,00 i det utopiske likhetsamfunn der alle har samme inntekt, gjennom ca. 0,25 i Norden, 0,30-0,35 ellers i Vest-Europa, 0,40 i USA, drøyt 0,60 i Brasil, 0,65 i verdensmålestokk og 1,00 hvis en person hadde all

inntekten (Wold og Opdahl 2002). I Argentina var både arbeidsledigheten og Gini-indeksen på vei ned i 1994, men det skulle ikke vare:

On the other hand, the Gini index, as well as most of the inequality and poverty indicators, showed an improvement after the stabilization plan was launched, as a result of the drastic decrease in the inflation rate, but the following years it began to worsen, particularly since 1996. According to Gasparini and Marhionni (1999), the Gini index grew (which means a worsening in income distribution) on average 4.1% between 1996 and 1998 (Cerro og Meloni 2000).

Rulo er et offer for de økte forskjellene mellom rik og fattig. Han har tilsynelatende levd en relativt trygg tilværelse i den lavere middelklassen før nedgangen på andre halvdel av 1990-tallet, men nå er tryggheten byttet ut med usikkerhet. Filmen, som ble spilt inn i 1998 og hadde premiere i 1999, tegner et realistisk bilde av situasjonen hans. Tilstandene i landet skulle dessverre bli enda verre i årene etter filmen. I 2002 skjøt antallet arbeidsledige i været. Landet hadde da en ledighet på 25 prosent.

### Arbeidsledighet i Argentina 1994-2006, tall fra INDEC<sup>13</sup>:

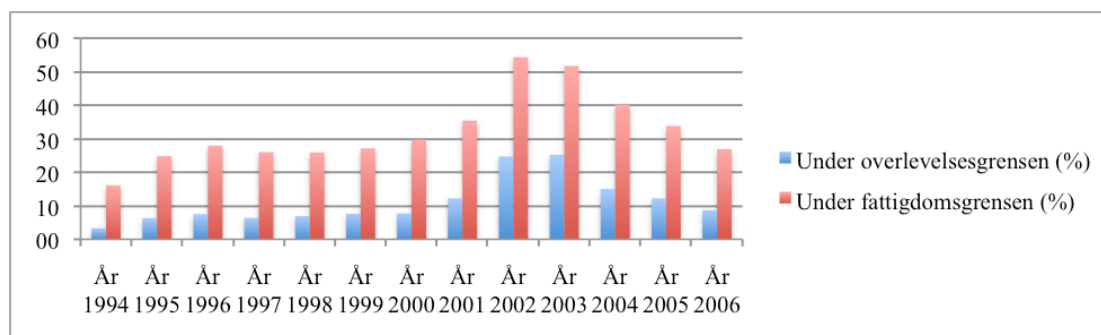


Fattigdommen har også steget dramatisk i Argentina de siste årene, som tabellen under viser. Ekstrem fattigdom, her kalt *under overlevelsesgrensen*, omfatter de som ikke har råd til mat, mens fattigdomsgrensen regnes som minimum for å dekke grunnleggende behov som mat, klær og tak over hodet. På dette området er det vanskelig å sammenligne med Norge eller andre vestlige land, ettersom USA bruker absolutte verdier, mens EU og OECD baserer seg på relative utregninger der fattige har en inntekt på under 50 prosent av medianen.

---

<sup>13</sup> Instituto Nacional de Estadística y Censos, INDEC, det nasjonale statistikk instituttet i Argentina.

### Fattigdom i Argentina 1996-2004, tall fra INDEC:



1999 var preget av økt sosial nedgang, selv om det skulle bli verre i årene som fulgte. Som tabellene viser, var det mange argentinerere som kunne identifisere seg med Rulo, men om representanter for dette samfunnssjiktet virkelig dro på kino for å se *Mundo grúa* er en helt annen sak. Uansett kan man si at Pablo Trapero ved hjelp av en enkelt mann og kretsen hans, viste fram en situasjon som var representativ for hundretusener argentinerere. Det er betegnende at den i flere argentinske anmeldelser og artikler blir oppfattet som et bilde av en håpløs situasjon, mens amerikanske og europeiske kritikere registrerer det de tolker som en grunnleggende optimistisk tone, og at filmen til sjuende og sist handler om å beholde håpet og fortsette å gjøre det beste ut av situasjonen når ytre omstendigheter går en imot. Eller som New York Times' anmelder Stephen Holden sier det:

*Crane World* offers a bedrock vision of humanity making do. The social outlook of Rulo and his friends couldn't even be described as of one of lowered expectations. What keeps them going is an instinctual optimism, a rough-hewn camaraderie and an elemental faith in themselves and in the world to meet their needs and give them enough to indulge in a few simple pleasures (Holden 2000).



## ***7 NUEVE REINAS: KRIMINALITETEN STIGER***

Tittel: Nueve Reinas

Regissør: Fabián Bielinsky (født 1959 i Buenos Aires, død 2006 i Brasil)

Produsent: Pablo Bossi

Teknisk info: 35mm, 115 minutter

Premieredato: 31. august 2000



*Ricardo Darín (Juan) og Gastón Pauls (Marcos/Sebastián) i Fabián Bielinskys Nueve reinas.*

Fabián Bielinskys *Nueve reinas* (*Nine Queens, Ni dronninger*) er kanskje den minst typiske ”nye argentinske filmen” i oppgavens utvalg, men også den mest suksessfulle, både nasjonalt og internasjonalt, og den som ofte er hovedtema i eller illustrerer artikler om fenomenet. I 2004 ble den spilt inn på nytt i Hollywood, under tittelen *Criminal*, regissert av Gregory Jacobs og med blant andre John C. Reilly, Diego Luna og Maggie Gyllenhaal på rollelisten, med middelmådig resultat.

Bielinsky var langt eldre enn flesteparten av sine samtidige kolleger da han debuterte 41 år gammel. *Nueve reinas* var hans første langfilm, men regissøren laget kortfilmen *La espera* (*Ventetiden*), basert på en novelle av den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges, allerede i 1983. De femten årene mellom kortfilmen og langfilmdebuten jobbet han som regiassistent på mange store produksjoner i og utenfor Argentina, og

opparbeidet seg også god erfaring innen reklame. Med lang bransjefartstid og ekstensivt kontaktnett, var Bielinsky en regissør som opererte i systemet, ikke utenfor, slik tilfellet er med de andre nye filmskaperne som tas opp her. Han har ofte blitt kalt en ”industriell auteur”, fordi han i likhet med sin landsmann og kollega Adolfo Aristarain (en toneangivende regissør som siden slutten av 1970-tallet har stått bak flere arthouse-suksesser, blant annet *Martin (Hache)* som vant publikumsprisen på Film fra Sør i 1998) lager sjangerfilmer som blir til innenfor det argentinske studiosystemets vanlige rammer, men faller litt utenfor med hensyn til tematikk og stil.

Bielinsky fikk sjansen til å lage *Nueve reinas* etter å ha vunnet en konkurranse for debuterende manusforfattere utlyst av Patagonik, Latin-Amerikas største produksjonsselskap. Patagonik sto blant annet bak Alan Parkers kontroversielle<sup>14</sup> filmversjon av musikalen *Evita* i 1996. Siden har de produsert en rekke suksesser og har dessuten snappet opp flere av nybølgerregissørene som nå er blitt for etablerte å regne. Med selskapet i ryggen, og i samarbeid med tv-stasjonen Canal 13, kunne Bielinsky skilte med et budsjett på 1,5 millioner dollar (Falicov 2007, s. 143). Det er ikke mye i Hollywood-målestokk, men langt mer enn samtidige debuterende regissører i Argentina fikk mulighet til å disponere. Og i hvert fall mye med tanke på at *Nueve reinas* på overflaten ser ut til å være en billig film. Mesteparten av filmens budsjett gikk da også med til å betale det imponerende skuespillerensemblet. Ricardo Darín er Argentinas kanskje mest kjente mannlige skuespiller, Gastón Pauls har ledet musikkprogrammer, spilt i såpeserier og er et ekte tenåringsidol i landet, Leticia Brédice er kjendis som har posert flere ganger for Playboy, mens blant andre Elsa Berenguer og Oscar Núñez er etablerte skuespillere med mange store roller bak seg.

*Nueve reinas* ble en av tidenes største argentinske filmsuksesser i både inn- og utland, og vant blant annet publikumsprisen på Film fra Sør i 2001. Oppfølgeren *El aura* (The Aura), stillferdig fortelling om en taksidermist som drømmer om å utføre det perfekte ran, utført i en langt mørkere film noir-estetikk, gikk også sin seiersgang på

---

<sup>14</sup> I hvert fall i Argentina, der mange kinoer ble utsatt for hærverk på grunn av ”tuklingen” med et nasjonalt ikon.

festivaler. Dessverre ble den Bielinskys siste verk; i 2006 døde han av et hjerteinfarkt under et opphold i Sao Paulo, Brasil. Han ble 47 år gammel.

### **7.1 Handling**

Juan (Gastón Pauls) finner fram et par dagligvarer på en Esso-stasjon, og skal betale for dem. Mens han flørter med kvinnen som betjener ham i kassen, svindler han henne også for vekslpengene med en smart manøver og går ut. Hele seansen observeres av Marcos (Ricardo Darín), som spiser en pølse bak noen reoler. Et kasseskift gjør at Juan ser sitt snitt til å dra samme triks på nytt, men han blir da oppdaget og holdes fast av butikksjefen. Marcos griper inn ved å late som han er politi, og tar Juan ”i varetekt”. Samtidig tar han også med seg pengene ”som bevis”. Utenfor tar Marcos fram alt han har stjålet inne på stasjonen; sigaretter, godteri og sjokolade. Juan skjønner at dette ikke dreier seg om en politimann og banner for seg selv. Marcos opplyser at han selv har gjort samme triks som Juan ”en million ganger”, men at man aldri må gjøre det to ganger i samme butikk. Marcos kommer også med et tilbud: Hans vanlige partner Turco er ikke å få tak i, kanskje de to skal samarbeide denne ene dagen? Mens de blir kjent får Marcos en telefon fra søsteren Valeria, og avtaler å komme til hotellet der hun jobber.

På hotellet forteller Valeria (Leticia Brédice) at en gammel kjenning av Marcos, Sandler, har prøvd på noe tull i resepsjonen, og at han fikk et anfall da de ville kaste ham ut. Det blir Marcos’ oppgave å løse situasjonen. ”Har du kjæreste,” spør Marcos Valeria før hun går tilbake til skranken. ”Ja,” svarer hun, ”vi har vært sammen ett år i morgen.” Gamle Sandler (Oscar Núñez) forteller Marcos og Juan at han kom til hotellet for å selge et forfalsket frimerkesett – las nueve reinas (de ni dronningene) – fra Weimarrepublikkens dager, til en rik spansk samler som må forlate landet neste dag. De ekte frimerkene har tilhørt Sandler avdøde svoger, og er nå i hans søsters eie, men Sandler har benyttet anledningen til å lage gode forfalskninger. Marcos overtar oppdraget mot 90 prosent av inntektene, ikke 20 prosent, som Sandler først foreslår. Juan blir med mot en andel på 2500 pesos, som han etter hvert får høynet til 30 prosent. Før de forlater hotellet kommer det fram at Marcos har svindlet sin egen søster og lillebror Federico (Tomás Fonzi) for deres andel av arven etter de rike italienske besteforeldrene. Juans ærlige oppsyn kommer godt med når de skal få de forfalskede frimerkene fra Sandler gamle kone (Celia Juárez). Juan kommer også på

planens neste steg, å snakke med den spanske samleren på hotellet. Spanjolen Vidal Gandolfo (Ignasi Abadal) biter på salgstrikset deres, og organiserer et møte for å kanskje kjøpe frimerkene. Siden spanjolen må reise snart, får han ikke tid til å sjekke ektheten ved hjelp av kjemiske tester i et laboratorium, men han har fått en ekspert til å se på dem. Frimerkeeksperten mener det ikke er noe tvil, dette er de ni dronningene. Etter korte forhandlinger settes prisen til 450.000 dollar, selve byttet skal skje på kvelden. På gaten kjører en motorsykkel forbi og napper med seg den lille kofferten med frimerkene i. Marcos og Juan forfølger tyven til fots langs strandpromenaden, men frimerkene havner på sjøen og blir ødelagt.

Marcos ser ingen annen utvei enn å få tak i de ekte frimerkene Sandler brukte som utgangspunkt for forfalskningene. De drar hjem til Sinders søster Berta (Elsa Berenguer) og hennes unge elsker (Carlos Falcone), men klarer ikke å lure henne, hun forlanger 250,000 dollar for settet. Marcos sier han har om lag 200,000 igjen fra arven, pengene som egentlig skulle gått til søsteren, så dersom Juan legger til de 50,000 han hittil har samlet inn til faren, vil de kunne kjøpe det ekte settet og fortsatt gjøre stor fortjeneste. Etter å ha besøkt faren, som understreker at han ikke vil ha hjelp hvis den er ulovlig, henter Juan pengene på et lager i en garasje. Frimerkene kjøpes, deretter drar de til hotellet for å selge. Det kommer fram at spanjolen har et godt øye til Valeria, og at han ikke vil gjennomføre handelen uten å få en natt med Marcos' søster på kjøpet. Marcos fortviler, men Valeria lar seg mot alle odds overtale. Hun blir den som skal gjøre det endelige byttet etter natten med spanjolen. Juan og Marcos belager seg på å vente i lobbyen.

Neste dag vekkes Marcos av en hotellansatt. I baren finner han Juan, som kan fortelle at Valeria ikke har kommet ned ennå. Marcos løper bort til Gandolfo som sjekker ut. Han sier pengene allerede er overlevert. Etter hvert kommer Valeria – med en sjekk i stedet for kontanter. Marcos blir sint, men roer seg og vil dra til banken. Han takker Valeria for hjelpen og får et slag til svar. ”Ingen årsak,” sier hun. Marcos og Juan går ut, men sistnevnte unnskylder seg, går inn igjen, og kysser Valeria midt på munnen. Hun ser forfjamsset ut. På vei til banken overfalles Marcos av en mann med pistol som vil stjele pengene. Det kommer fram at Marcos selv har bestilt ”ranet” for å unngå å måtte dele utbyttet med andre, men Juan gjennomskuer det hele. Utenfor banken er det et forferdelig kaos. Den har gått konkurs samme dag, sjekken kan ikke heves.

Marcos blir trampet ned i kaoset, men kommer relativt uskadd fra opptrinnet. Juan gir ham et lommeterkle og går sin vei. Etter en kort tur kommer Juan fram til garasjebygget der han har lageret sitt. Han går til et bord der en gjeng spiller kort. Det første han gjør er å lukke en eske med sigarer, fylt opp med pokerchips. ”Nueve reinas – habanos finos,” står det på lokket. Kortspillerne avsløres deretter som Sandler, søsteren Berta, Gandolfo (nå argentiner), Gandolfos forretningspartnere og frimerkeeksperten. De tiltaler Juan som Sebastián. Han tar med seg bagen med penger de ga til Berta og går inn på bakrommet, der Valeria venter på sofaen. ”Gratulerer med ettårsdagen,” sier han og åpner bagen. De kysser, han frir.

## **7.2 Om filmen**

Som nevnt er *Nueve reinas* en sjangerfilm, nærmere bestemt det man på engelsk kaller en ”heist film” eller ”caper film”. Det finnes ikke noe fullgodt norsk ord for sjangeren, men det dreier seg altså om en type film med et intrikat plot som kretser rundt det å stjele noe eller å lure noen i vinnings hensikt. Handlingen består gjerne av tre akter viet til henholdsvis planlegging, utføring av selve brekket, og en siste del der det man har sett tidligere blir snudd på hodet. John Hustons *Asphalt Jungle* (1950), Stanley Kubricks *The Killing* (1956), Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992), og Guy Richies *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998) er kjente filmhistoriske eksempler, i tillegg til *Ocean’s Eleven* (Lewis Milestone, 1960/Stephen Soderbergh, 2001) og *The Italian Job* (Peter Collinson, 1969/F. Gary Gray, 2003).

Bielinskys måte å fortelle historien på har gjentatte ganger blitt sammenlignet med manusforfatter og regissør David Mamets visuelle, postmoderne tilnærming til plot (Ebert 2002, Guthmann 2002). Sistnevntes nyeste bidrag til sjangeren, den enkelt titulerte *Heist*, kom ut i 2001, året etter *Nueve reinas*. Mamet er kjent for å benytte seg av klassiske Hollywood-teknikker, men bryte reglene. Han baserer seg heller på nitidig utviklede storyboards enn rigide narrative rammer, og filmene hans består ofte av mange lag som skrelles bort for til slutt å avdekke en helt annen virkelighet (Boggs og Pollard 2003, s. 80-81). *Nueve reinas* oppfyller heist-sjangerens krav. Før selve handlingen begynner etableres karakterene Marcos og Juan som svindlere og bløffmakere. De to kompanjongene planlegger deretter et bedrageri sammen, men støter på en rekke utfordringer underveis. Til slutt ordner det seg og handelen utføres i vanlig, strømlinjeformet stil, selv om det hintes både den ene og den andre veien

underveis. Så går det galt, filmen tar en ny vending og alt snus på hodet til slutt. Det er Valeria og Juan, som egentlig heter Sebastián som har svindlet Marcos for å la ham smake egen medisin.

### 7.3 Mottakelse

*Nueve reinas* ble nominert til store 29 priser over hele verden og vant 21 av dem. I tillegg til den før nevnte publikumsprisen på Film fra Sør, fikk den også hele sju sølvkondorer i hjemlandet, og utmerkelser fra Biarritz, Portland, Bogotá og Lima. *Nueve reinas* er utvilsomt den største argentinske filmsuksessen i nyere tid, både fra et kreativt og et kommersielt synspunkt.

I løpet av premiereåret 2000 trakk *Nueve reinas* 1,250,000 argentinere til kinoen (Altmark 2002). Da den ble tatt av plakaten et stykke inn i 2001, hadde besøkstallet rundet halvannen million med god margin (Falicov 2007). Tar man landets store befolkning – 38,4 millioner i FNs måling i 2003 - med i betraktningen, er imidlertid ikke tallet så høyt. Prosentandelen av kinogjengere er og har vært konstant lav i Argentina. Det er flere årsaker, men et dårligere tilbud, økte priser og større fattigdom er nok de viktigste. *Nueve reinas* var uansett den største kassasuksessen i 2000 og slo dermed mange langt mer promoterte utenlandske blockbustere. Argentinske kritikere var stort sett bare positive til filmen, og bidro i så måte til de gode tallene.

Anmeldelsene var svært gode, også i utlandet. Todd McCarthy i *Variety* er bare en av mange som roser det prisvinnende manuset til Bielinsky:

David Mamet might kill for a script as good as the one that fuels *Nine Queens*. A seductively structured and superbly acted suspense that breathtakingly piles swindle upon scam without giving away the game until the very end, Fabián Bielinsky's debut feature has been the biggest smash in its native Argentina in at least a decade (McCarthy 2001).

Rogert Ebert, en av verdens mest kjente filmkritikere, svarer at Bielinsky riktignok skylder David Mamet en hel del siden mye i *Nueve reinas* er inspirert av hans *House of Games* fra 1987. Men også han roser manusets mange lag, at ingenting er som det virker og at det noen ganger heller ikke virker som det er, og berømmer rollefigurene:

And on and on, around and around, in an elegant and sly deadpan comedy. A plot, however clever, is only the clockwork; what matters is what kind of time a movie tells. *Nine Queens* is blessed with a gallery of well-drawn character roles, including the alcoholic mark and his two bodyguards; the avaricious widow who owns the "nine queens" and her much younger bleached-blond boyfriend, and Valeria the sister, who opposes Marcos' seamy friends and life

of crime but might be willing to sleep with Gandolfo if she can share in the spoils (Ebert 2002).

Anmelderen i The San Francisco Chronicle trekker også fram Mamet, men mener Bielinsky er mer livlig og leken, og roser skuespillerensemblet:

Fast-paced and unerringly surprising, *Nine Queens* is nicely performed by a large cast, particularly Darin (*Son of the Bride*) as a goateed, less-than-perfect hoodwinker. Mamet plowed this con-the-con turf in *Heist*, *House of Games* and *The Spanish Prisoner*, but Bielinsky, in his directing debut, makes it seem sassy and reinvented (Guthmann 2002).

Året etter ble *Ni dronninger*, som den norske oversettelsen naturlig nok lød, vist på Klingenberg kino i Oslo, og i den forbindelse anmeldt i våre dagsaviser. Dagbladets terning landet på fem og anmelderen kalte filmen befriende frisk, “fordi skuespillere (ikke minst alle birollene), lokaliteter og hele tonen er annerledes enn det vi vanligvis serveres i liknende komedier fra Hollywood” (Hansen 2003). I VG ble karakteren fire, men teksten var i høyeste grad positiv:

Ricardo Darín og Gastón Pauls er særdeles overbevisende som henholdsvis garvet luring og oppgående nykommer. De veksler på å trekke i trådene i et spill der korrupsjon og kaos er grunnpilarer. Helt i tråd med det Argentina filmen tross alt er laget i (Maaland 2003).

#### **7.4 Stil, dramaturgi og karakterer**

Som tidligere nevnt deler *Nueve reinas* en rekke karakteristikk med den nye bølgen argentinske independent-filmer, bortsett fra at det her ikke brukes amatørskuespillere. Ensemblet er et vikelig stjernelag i argentinsk målestokk, alle de bærende rollene er besatt av kjente fjes. Filmen har på alle måter blitt til innenfor det etablerte systemet, men den realistiske estetikken bidrar også til å skille den fra normen der, og fra sjangeren den tilhører, nemlig såkalt heist-film. Med noen få unntak legges det nemlig større vekt på overflate enn substans i slike filmer – ta bare Soderberghs nyinnspilling av *Ocean's Eleven* og dens strømlinjeformede actionpreg, der setting, kinematografi, klipp og musikk er satt hensiktsmessig sammen for å oppnå et stilig og glattpolert resultat. Bielinsky satset imidlertid på minimalistisk, naturlig lyssetting og et dokumentarisk utseende, som han understreket i et intervju med nettstedet Film Freak Central:

When I was thinking about the formal aspects (...), I wanted to do it as minimal as possible, as real as possible. The lighting, the cinematography, was going to be the key to this ideal. Before we started shooting, I explained to Marcelo (Camorino, hovedfotograf på innspillingen) that I wanted a natural feeling – no stylizing, nothing artificial. I wanted a loose feeling – I wanted to shoot a lot of footage and to be able to set up a shot in ten minutes if the feeling was right. (...) The idea was for a feeling of vérité and Marcelo captured it perfectly (Chaw 2002).

Med dette utgangspunktet ble *Nueve reinas* spilt inn på location i sentrum av Buenos Aires over en kort tidsperiode. Filmteamet unngikk så langt det var mulig å sperre innspillingsstedene, men brukte i stedet skjulte kameraer slik at vanlige folk ble uvitende statister i gatebildet som presenteres i filmen.

Bielinsky åpnet ikke for å la tilfeldigheter og improvisasjon styre skuespillet. Hans kjente ensemble jobbet ut fra et stramt manuskript, uten nevneverdige muligheter til å foreta endringer eller omskrivninger underveis (Chaw 2002). Likevel fører den geriljaaktige framgangsmåten, den raske, vittige dialogen og det minimalistiske skuespillet til at iscenesettelsen i sin helhet føles både spontan og uvilkårlig. Det er all grunn til å anta at skuespillerlagets lange erfaring og fra før vedtatte ekspertise har bidratt til dette resultatet, som alt tatt i betraktning ender opp et sted mellom den nye sosialrealistiske og ofte nedstemte argentinske filmen, og klassisk feelgood-ekspansjonisme.

Karakterene i *Nueve reinas* er mangfoldige og interessante, og det er deres handlinger som driver filmen framover. Motivene de opererer ut fra er spesielt viktige. Dersom man skal trekke fram én mentalitet som råder i *Nueve reinas*, er det ønsket om å først og fremst redde seg selv fra en vanskelig situasjon, koste hva det koste vil. Ricardo Daríns rollefigur Marcos går ikke av veien for å svindle noen, selv ikke nær familie eller venner, selv om han tross alt sitter med en god del penger på bok. Likevel blir han irritert av å sammenlignes med simple tyver, og han kritiserer stadig vekk andre som viser seg å ha uærlige motiver. ”Har alle blitt sånn nå,” spør han etter at frimerkeeksperten har framsatt kravet om en andel av utbyttet for sin medvirkning til salget. ”Da er vi i hvert fall ille ute,” konkluderer han. Da han tidligere i filmen tar opp Crunchy-sjokoladen han har stjålet på Esso-stasjonen, sukker han over at den er framstilt i Hellas: ”Dette landet er virkelig på vei til helvete,” lyder utbruddet. Da Juan reagerer på at han selger sin egen søster, spør han om han ville hatt sex med en mann for 10,000 pesos. Juan svarer nei, og Marcos høyner, til flere nei. Juan nøler på 500,000 pesos. ”Der ser du, vi mangler ikke homoseksuelle, bare villige investorer,” kommenterer han. Marcos føler seg aldri som en del av problemet, bare en som må gjøre det beste ut av vanskelige omstendigheter. At han medvirker til at ansatte i servicenæringen får sparken, at han lurer store verdier fra gamle damer med mindre å rutte med enn ham selv, og at han har holdt tilbake den rettmessige arven fra søsteren



og lillebroren slik at de må jobbe døgnet rundt, bekymrer ham ikke. Ricardo Darín er en av landets mest brukte mannlige skuespillere<sup>15</sup>, og han klarer å framstille Marcos så sympatisk at man gjennom store deler av filmen ikke fordømmer ham, selv om det meste han foretar seg er ytterst forkastelig og veldig egoistisk.

Juan/Sebastián er filmens samvittighet, og, som det viser seg til slutt, en som drives av ønsket om å hjelpe andre. Han reagerer negativt på mye av det Marcos foretar seg og prøver å være bedre. Han klarer det ikke alltid. Han frir til Valeria med en ring han og Marcos har svindlet til seg tidligere på dagen, men presenterer den som et arvestykke som har gått gjennom mange generasjoner i familien. Gastón Pauls tolker også rollen på en sympatisk måte, med en litt tilbaketrukket, nærmest sjenert spillestil. Han utvikler karakteren gjennom filmen, fra usikker og famlende i starten til stadig mer frampå og kalkulert, men det skjer aldri noe markant brudd, han blir ingen motsetning til det han var i starten. Valeria, Gandolfo og de andre karakterene er mindre framtrepende og har langt mindre tid i filmen, de utvikles ikke på samme måte. At de er noe karikerte er bare en fordel når alt snus på hodet mot slutten; rollen de spiller har også spilt en rolle.

*Nueve reinas* er for det meste filmet i Buenos Aires' gater og inne på et av byens hoteller. Begge steder virker kameraarbeidet tilfeldig, impulsivt og dokumentarisk, selv om virkeligheten er en annen. Bielinskys filmfotograf Marcelo Camorino var prisbelønt fra før og fikk en rekke nye utmerkelser etter arbeidet med *Nueve reinas*. Camorino opererer vanligvis innenfor det argentinske studiosystemet, og har blitt omtalt av Bielinsky som både en briljant lyssetter og fotograf, og perfektjonist (Chaw 2002), men her måtte han ofre det nitidige detaljarbeidet og arbeide raskt i overensstemmelse med regissørens realistiske visjon. I den grad det var mulig ville Bielinsky bruke naturlig lys, men i visse tilfeller måtte han be Camorino om å manipulere opptaket for å få det til å framstå slik:

We discussed the lighting extensively with the cinematographer and we had the concept that the formal elements should disappear. We wanted to give the sensation that it was shot without artificial light. In some cases, this could be done and in some other occasions, the hand of the DP made it look this way, though it certainly wasn't (Ulysses 2000).

---

<sup>15</sup> Bjørn Sundquist kunne vært hans norske motsvar.

Bielinsky ville altså få filmen til å virke improvisert og realistisk ved hjelp av ressursene han hadde til rådighet, i motsetning til for eksempel Pablo Trapero, som til tross for ønsket om å etterligne italiensk neorealisme, brukte sine knappe ressurser på å få filmen til å se ”finere” ut enn den virkelig var, nemlig spilt inn med bare ett 16mm-kamera i svart/hvitt. *Nueve reinas* er klippet og redigert helt i tråd med den klassisk fortellende filmens prinsipper, og kamerautsnittene veksler mellom alle formater uten at bestemte innstillinger utmerker seg. Kort sagt kan man si at filmen har den mest sømløse, konvensjonelle stilen av utvalget i denne oppgaven, og at det muligens er en konsekvens av Bielinskys lange fartstid i og tilhørighet til det etablerte systemet. Selv om det er en rekke uklarheter knyttet til handlingen og hvem som egentlig lurer hvem, er det aldri forvirring rundt kronologi eller selve filmfortellingen. Klipperytmen er rask, som i heist-film for øvrig, men aldri masete eller uklar. I likhet med fotograf Marcelo Camorino, mottok også klipper Sergio Zottola en sølvkondor, den argentinske filmbransjens gjeveste pris, for sin innsats i *Nueve reinas*.

Musikken spiller, i motsetning til i andre heist-filmer preget av frekke sammenstillinger av bilde og drivende musikk, ingen stor rolle i *Nueve reinas*. Den er for det meste diegetisk og alltid henvist til bakgrunnen, også i de svært få tilfellene den er utenfor handlingen. Med ett unntak: Gjennom filmen spør Juan/Sebastián gjentatte ganger om noen husker en låt med Rita Pavone, som han har fra en gammel film han så i sin barndom. I filmens aller siste sekund sier han ”Åh, nå husker jeg hvordan den går,” bildet går i svart og Pavones *Il ballo del mattono* overtar lydsporet. Det vil nok være første gang en helt vanlig seer i det hele tatt legger merke til musikken i filmen.

### **7.5 Film vs. virkelighet: Nueve reinas og økende kriminalitet**

*Nueve reinas* kan riktignok skilte med en realistisk, underdrevet estetikk, men det er i handling og replikker man her finner de fleste referansene til landets situasjon. Selv om filmen byr på mye humor, danner samtiden likevel et dystert og til tider truende bakteppe. Den gjennomgående følelsen er at alle lurer alle, og at det bare er i ferd med å bli enda verre. I en sekvens blir Juan oppfordret av Marcos til å virkelig observere menneskene rundt ham på gata, og sakte trer mange med uærlige hensikter fram. Slik går dialogen, i den engelske oversettelsen:

Marcos: *Those two... are waiting for someone with a briefcase on the street-side. That one... sizing up loaded victims. They are there, but you can't see them. That's what it's all about. They're there, but they aren't. So mind your briefcase, your case, your door, your window, your car. Your savings. Mind your ass, because they're there and they'll always be.*

Juan: *Thieves.*

Marcos: *No... that's what everybody calls them. They are spitters, breakers, skin workers, blind fronts, hoisters, hooks, stalls, petermans, night raiders, grabbers, mustard chuckers, fences, operators, swindlers... I'm hungry. Let's go to my office to get a meal.*

Mens Marcos snakker kryssklippes det til tilsynelatende helt vanlige mennesker rundt dem, som når man ser nøyere etter er i ferd med å begå kriminelle handlinger. Ifølge sekvensen kan det virke som folk flest er involvert i kriminell aktivitet av et eller annet slag. Regissør Bielinsky har tatt opp temaet i flere intervjuer, som dette:

*Nueve reinas* representerer en sinnstilstand som vi argentinere går gjennom nå. Jeg tror det er fullt mulig å spasere i Buenos Aires uten å bli robbet hver 50. meter, men mange ganger får man følelsen av at de kommer til å robbe deg hver 50. meter, at regjeringen lyver til deg og at du ikke engang kan stole på din nærmeste familie (Semana 2002).

Bielinsky har rett i at framstillingen er noe overdrevet i *Nueve reinas*, men økt kriminalitet har likevel vært et stort problem i Buenos Aires og Argentina for øvrig, både i årene som ledet opp mot den økonomiske kollapsen og etterpå. Myndighetenes offisielle statistikk viser at kriminaliteten sank med 73 prosent mellom 1988 og 1992 i Buenos Aires, men de tre følgende årene, fram til 1995, steg den til gjengjeld med hele 286 prosent (San Pedro 2005). Da forekomsten "bare" steg med 5,25 prosent mellom 1999 og 2002, var det fordi noe annet ikke egentlig var mulig. "It had grown so wildly that levelling off was the most likely outcome", sa Hernán Olaeta, rådgiver i justisdepartementet, i et intervju med *Contemporary Review* (San Pedro 2005).

Landets innbyggere forklarer først og fremst oppblomstringen av kriminalitet med den økonomiske nedgangen, men daværende foreleser Diego Gorgal ved det katolske universitetet i Buenos Aires, nå tidenes yngste føderale sikkerhetsminister i hovedstaden, mener problemene startet enda tidligere. Han viser til sosiale forandringer tvunget fram av IMF's strukturaljusteringsprogrammer, som ble introdusert i landet mellom 1990 og 1993.

The qualitative transformation came hand-in-hand with new conditions in the labour market, the dismantling of the welfare system and, moreover, the development of an informal and, in most cases, criminal economy that took advantage of a retreating state (San Pedro 2005).

Gorgal får støtte fra to forskere ved universitetet i provinsen Tucumán, som i 2000 ga ut en artikkel der de så på mulige årsaker for den økte kriminaliteten i Argentina på 1990-tallet.

During the early 90's Argentina carried out deep structural reforms that resulted in economic stabilization (inflation dropped from hyperinflation to first world rates) and vigorous growth, particularly during the period 1991-97 in which the GDP grew at an annual rate of 6.1%. The reforms, which included deregulation, privatization of state-owned enterprises and trade openness brought about evident benefits but also sizeable costs in terms of unemployment and income inequality (Cerro og Meloni 2000, s. 5).

Samtidig steg kriminaliteten med i gjennomsnitt 6,1 prosent årlig på landsbasis, 9,5 prosent i provinsen Buenos Aires, og med hele 13,3 prosent i gjennomsnitt i den føderale hovedstaden. I 1999 ble det begått hele 630,1<sup>16</sup> lovbrudd per 10,000 innbyggere i byen Buenos Aires (Cerro og Meloni 2000, s 4). Ana María Cerro og Osvaldo Meloni mener at forskjellen mellom fattig og rik, som økte mye da hele landet tilsynelatende opplevde oppgang, ikke bare er en årsak til senere kriminalitet, men også til en viss grad er med på å forklare den senere økonomiske kollapsen. Selv om vinnings- og voldskriminaliteten flatet mer eller mindre ut rundt årtusenskiftet, begynte den å stige igjen i kjølvannet av krakket i desember 2001. I 2002 ble i gjennomsnitt fire mennesker drept hver dag i Buenos Aires, langt flere enn få år tidligere. Året etter hadde mordraten nesten doblet seg til sju per dag, ifølge politiets statistikker. Før 1999 ble "bare" drøyt 100 biltyverier anmeldt i døgnet, i 2003 nærmet tallet seg 300. Og samme år ble det i gjennomsnitt utført to bankran daglig. Mellom 1997 og 2003 ble tallene over forskjellige typer voldskriminalitet mer enn fordoblet (Jeter 2003). Flere rike argentinere, spesielt familiemedlemmer av kjendiser og politikere, ble kidnappet mot store løsepenger, men også "vanlige" folk kunne bli plukket opp på gata og satt fri senere samme dag for småsummer.

Utviklingen har altså vært eksplosiv, men måten den har manifestert seg i den kollektive psyken har gått saktere og mer usynlig for seg. Det er ikke bare feil, men også krenkende å påstå at kriminalitet har blitt "greit" for argentinere flest. Likevel deler mange synet på at vinningsforbrytelser er en forståelig utvei i et samfunn som blir stadig mer polarisert. Som de fleste kriminelle er karakteren Marcos en

---

<sup>16</sup> Tall fra Registro Nacional de Reiniciencia y Estadística Criminal, og Dirección Nacional de Política Criminal.

opportunist. Han velger å svindle, stjele og lure når han får anledning til å gjøre det, tenker først og fremst på seg selv, og rasjonaliserer ulovlighetene med at han ikke har andre alternativer. Marcos blir i så måte et bilde på den sinnstilstanden Bielinsky beskriver i uttalelsen sin; han føler at han kommer til å bli svindlet, derfor gjør han sitt beste for å svindle først.

## ***8 LA CIÉNAGA: BORGERSKAPETS FALL***

Tittel: La ciénaga

Regi og manus: Lucrecia Martel (født 1966 i provinsen Salta)

Produsent: Lita Stantic (argentinsk-spansk samproduksjon)

Teknisk info: 35mm, 102 minutter

Premieredato: 13. april 2001 (Argentina)



*Barna leker ved svømmebassenget i Lucrecia Martels La ciénaga.*

*La ciénaga* (*The Swamp*) er den første langfilmen til Lucrecia Martel (født 1966 i provinsen Salta i det nordlige Argentina). Den ENERC-utdannede filmskaperen hadde inntil da laget en rekke kortfilmer, blant dem *Rey muerto*, som ble inkludert i den tidligere omtalte antologien *Historias breves*. *La ciénaga* vant Alfred Bauer-prisen for beste debut på filmfestivalen i Berlin kort tid før den kom på kino i hjemlandet

Argentina den 12. april 2001. Filmen ble i utgangspunktet til ved hjelp av en annen premie, nemlig den Martel vant for manuset på Sundance-festivalen i Utah to år tidligere, i 1999. Pengene derfra medvirket til at filmen fikk et budsjett på mer enn en million argentinske pesos, noe som gjorde *La ciénaga* dyrere enn alle andre samtidige independent-filmer i landet (Peña 2003, s. 19). Den var riktignok billigere enn *Nueve reinas*, men som jeg var inne på i forrige kapittel ble Bielinskys film til innenfor den etablerte industrien, ikke utenfor.

### **8.1 Handling**

Godt voksne mennesker drikker vin ved bassenget iført badetøy, til tross for at det er overskyet og grått. Inne i feriehuset ligger 12 år gamle Momi (Sofia Bertolotto) i sengen bak hushjelpen Isabel (Andrea López) og takker Gud for at hun har fått henne i livet sitt. Senere flytter hun seg til søsteren Verónicas (Leonora Balcarce) seng, men snakker fortsatt om hvor glad hun er i Isabel, for å få til svar at moren har planer om å sparke henne på grunn av bortkomne laken og håndklær. Ute fortsetter de voksne å drikke selv om det brygger opp til torden, mens resten av ungene er oppe i åsen for å skyte en ku som har gått i et myrhull. Mecha (Graciela Borges) er på vei inn med de skitne vinglassene, men snubler og faller oppå dem. De andre voksne ignorerer ulykken, men Isabel, Momi og søsteren løper ut for å hjelpe. Mens de plukker glasskår ut av brystet hennes, begynner regnet. Isabel går inn for å hente klær til Mecha. Sistnevntes ektemann Gregorio (Martín Adjemián) er mer opptatt av å få med seg hva hushjelpen henter i skapene, enn å hjelpe fruene til sykehuset. Han er dessuten for beruset til å kjøre.

Inne i byen snakker Mechas kusine Tali (Mercedes Morán) på telefonen mens en stor barneflokk leker rundt henne. Hun vurderer en reise til Bolivia for å kjøpe billig skolemateriell. Sønnen Luciano (Sebastián Montagna) skjærer seg i lek, og de må dra på sykehuset. Mechas eldste sønn José (Graciela Borges' virkelige sønn Juan Cruz Bordeu) blir oppringt i Buenos Aires og fortalt om fallet, mens Tali får samme nyhet idet hun støter på Momi og Verónica på det lokale sykehuset. José bestemmer seg for å reise hjem neste dag, til tross for at hans langt eldre kjæreste Mercedes (Silvia Baylé) surmuler over beslutningen og klager over at han blir borte fra arbeidet. Mecha må bli på sykehuset, hjemme ser Momi og Isabel en reportasje at en helgen har blitt

sett i en vanntank. Historien om helgenen som har åpenbart seg, ses på tv eller høres på radio i bakgrunnen flere ganger gjennom resten av filmen.

Tali, ektemannen Rafael (Daniel Valenzuela) og noen av barna kjører ut for å besøke Mecha, nå hjemme igjen i feriehuset. På den korte turen sladrer de om Gregorio, hans elskerinner og generelle udugelighet, og at Mecha er i ferd med å ende opp som sin uføre, stakkarslige mor. José er på plass i sengen ved siden av Mecha, mens Momi fortsatt foretrekker Isabels selskap framfor familiens. Isabel pynter seg for å gå ut, Momi blir sjalu. Hun går over til å erte storebroren, som jager henne ut i det skitne, grå bassengvannet, fullt av skitt og råttent løv. Ved bassenget forteller Verónica en røverhistorie om en afrikansk kjemperotte, den gjør stort inntrykk på de små barna. Momi, som ikke har vasket seg på fire dager og har svømt i det uhygieniske badevannet, beordres i dusjen av Isabel. Momi adlyder, men spionerer på Isabel og kjæresten, den lokale gutten Perro (Fabio Villafane) gjennom vinduet. Deretter går hun opp i åsen for å finne barna sånn at de blir klare til å hentes av Tali. En av guttene skyter den stakkars kua, med Luciano og Momi og andre smågutter som storøyde tilskuere. Drønnet fra geværet etterfølges av et tordenskrall.

I huset forteller Tali om Bolivia-turen, Mecha sier hun vil være med. Sistnevnte drikker tett. De to mødrene diskuterer barnas små skavanker (en mangler et øye, en annen får en tann midt i ganen, de fleste har arr i ansiktet), helgener og mer til, mens José føner håret og gjør seg klar til å gå ut. På diskoteket treffer José på Isabel og kjæresten Perro. Han legger an på hushjelpen, noe som fører til en springskalle og en skikkelig slåsskamp. Samtidig ligger lille Luciano hjemme og engster seg for store afrikanske rotter, mens faren gjør sitt beste for å trøste. Tilbake i feriehuset må en full, mørbanket og blodig José hjelpes i seng av søstrene på morgenkvisten. Isabel og Perro kjører Momi og Verónica til en demning i nærheten. Der dreper de lokale guttene fisk med machete, før slusene åpnes og alle er tvunget til å rømme opp fra vannet. I bakgården til Tali bekymrer lille Luciano seg for den sinte hunden man stadig hører knurre og bjeffe i nabo huset. Søstrene hans klatrer opp på en stige for å ta beistet i nærmere øyesyn, men får kjeft av moren. I feriehuset kaster Mecha Gregorio ut av soverommet fordi hårfargen hans setter stygge flekker på sengetøyet.

Tali pleier sårene til Mecha. Momi ser på og stiller deretter en rekke ubehagelige

spørsmål om morens alkoholinntak, men får en skyllebøtte til svar og jages ut av rommet mens ting kastes etter henne. ”Tenk om jeg virkelig blir som mor,” spør Mecha etterpå. José, ungene og flere hunder kommer løpende inn på rommet og skitner til alt med gjørme. José går til badet der søsteren Verónica allerede er, men det stopper ham ikke fra å gå inn til henne i dusjen. Momi og Isabel oppsøker Perro på den lokale baren. Isabel er opprørt, men vil ikke fortelle hvorfor. Tali reiser hjem til byen med alle ungene. Der oppdager hun at mannen har kjøpt alt skolemateriellet hun ville reise til Bolivia for å få billigere. Turen blir dermed ikke noe av, og Tali vegrer seg for å fortelle det til Mecha. Isabel vil slutte i jobben som hushjelp på grunn av noe som har skjedd i livet hennes. Mecha reagerer kraftig, men Momi tar det tyngst. I huset i byen hører Luciano hunden hos naboene, og ser for seg en afrikansk kjemperotte. Han klatrer opp gardintrappen for å se over muren, men faller bakover og ligger urørlig på steinene. José, som er tilbake i Buenos Aires, vegrer seg for å ringe Tali fordi han ikke vet hva han skal si. Luciano er død. Momi trekker en solstol bort til søsteren Verónica ved bassengkanten. De soler seg, i overskyet vær.

## **8.2 Om filmen**

Elementene som utgjør handlingen i *La ciénaga* er meget enkle, men nær sagt umulige å forklare i et handlingsreferat. Filmen tar for seg en varm sommer, en sommerbolig i et utkantstrøk i provinsen Salta, og to familier, men den er satt sammen på en måte som hopper fra det ene til det andre og dermed ikke gjør den umiddelbart forståelig i en nedskrevet kronologisk framstilling. På produsent Lita Stantics hjemmesider presenteres filmen med et synopsis, skrevet av Martel selv, som legger større vekt på stemning, tone og enkelte ords dobbeltbetydning, enn konkret handling. Likevel sier det nok mer om filmen som helhet, enn min gjennomgang av handlingen i forrige kapittel:

Februar i den nordvestlige delen av Argentina. Sterk sol og tropisk regn. I fjellet oversvømmes noen områder. Disse myrene (ciénagas på spansk) er dødsfeller for dyr med tunge tråkk. På den andre siden blir de også lett tilgjengelige for glade rovdyr. Denne historien dreier seg ikke om myrer, men derimot byen La Ciénaga og omegn. 90 kilometer utenfor ligger bygda Rey Muerto og like ved finner man eiendommen La Mandrágora (alrune). Alrune er en plante som tidligere ble brukt som sedativ, før eter og morfin, når en person måtte gjennomgå noe så smertefullt som for eksempel en amputasjon. I denne historien er det navnet på en eiendom der det dyrkes rød paprika, og der Mecha, en kvinne i femtiårene som har fire unger og en mann som farger håret, tilbringer sommeren. Man glemmer fort med noen drinker innabords. Selv om, som Tali sier, alkoholen kommer inn en dør, men går ikke ut igjen gjennom den andre. Tali er Mechas kusine. Hun har også fire barn, en mann som elsker huset, jakt og ungene. Hun bor i La Ciénaga, i et hus uten svømmebasseng. Gjennom ulykker



møtes de to familiene på landet, der de forsøker å overleve en demonisk sommer (Litastantic.com.ar).

Stort mer enn dette skjer i grunnen ikke i filmen, som først og fremst drives fram av mellommenneskelige relasjoner og enkeltepisoder, de fleste av dem uten spesiell betydning for handlingens framdrift.

### **8.3 Mottakelse**

*La ciénaga* ble vist på internasjonale filmfestivaler og fikk endatil amerikansk kinodistribusjon, om enn svært begrenset. Både argentinske og utenlandske medier omtalte og anmeldte filmen. Reaksjonene hadde stort spenn og varierte mellom panegyrikk og slakt, men mottagelsen var samlet sett mest positiv.

Pablo Suárez i den engelskspråklige dagsavisen Buenos Aires Herald var en av de som lot seg imponere av Martels langfilmdebut, og en av flere som fremhever regissørens personlige stil:

What makes *La ciénaga* so absorbing a film is not “what happens” -meaning the turns and twists of the classical cinematic narrative, not to be found here anyway – but rather the way the director uses each single element of the language of cinema towards a style of her own (Suárez 2001).

Kritikeren ramser deretter opp mange aspekter ved filmen, for eksempel hvordan dialogen ikke er høytravende, men heller legger vekt på talespråkets musikalitet, han nevner den rolige, nesten transeframkallende rytmen, og lovpriser fotografen Hugo Colaces kameraarbeid, før han avslutter på denne måten:

There are, in fact, so many remarkable things about *La ciénaga* that the list is virtually endless. Only the experience of watching it – if possible more than once in order to apprehend a larger picture – can give viewers the full scope of this precious gem (Suárez 2001).

Gustavo Noriega er en annen kritiker tilknyttet det argentinske filmmagasinet *El Amante*. Hans lange essay for FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique eller International Federation of Film Critics), legger stor vekt på hvordan *La ciénaga* bryter med tidligere kinematografisk praksis i Argentina.

*La ciénaga* er en stor begivenhet for argentinsk film av et par grunner. En er at det dreier seg om et verk med en bemerkelsesverdig perfeksjon laget av en ung og debuterende regissør. Det andre er at den genererer muligheten for en mer innholdsrik debatt. Til tross for at hun tilhører samme generasjon, er Lucrecia Martels film noe helt annet enn den som har stukket seg ut innen ”ny argentinsk film” (Noriega 2001).

Noriega hevder at det er Martels estetiske ambisjoner og valg som skiller henne fra

andre unge filmskapere i landet. I ettertid har imidlertid Martel og hennes filmer, som nå også teller *La niña santa* (The Holy Girl, 2004) og *La mujer sin cabeza* (The Headless Woman, 2007), fått en tydeligere plass i den bølgen Noriega her fastholder at hun skiller seg fra. Det vil jeg komme tilbake til i oppsummeringen.

Blant de negative anmelderne, og dem er det også flere av, finner man filmtidsskriftet Cineismos Guillermo Ravaschino. Han mener mange kolleger lot seg blinde av prisene og omtalen filmen fikk i utlandet i forkant. Rosen har blitt til en snøball som bare blir større og større, og nå lar den seg ikke stoppe, skriver han.

Man spør seg *hva* som skjer i dette miljøet. Om det beveger seg (og hvor), om det står fast, og hvorfor (...). Det jeg innvender mot, det som etterlot meg uten særlig behag, det som gjorde at filmen følte for lang, er at man aldri får vite hvorfor eller til hvilken hensikt. Det er som om regissørens intimitet med dette miljøet på et punkt ble til et hinder som kompliserer den berømte og nødvendige distansen for å utvikle et mer aktivt blikk, en mer overbevisende inngripen (Ravaschino 2001).

#### **8.4 Stil, dramaturgi og karakterer**

Lucrecia Martel er regissøren i utvalget som eksperimenterer mest med filmmediets mange muligheter. *La ciénaga* kan ikke sies å ha en hovedperson, den tar for seg to familier med mange medlemmer. Mye betraktes likevel av Momi, Mechas yngste datter, og presenteres fra et narrativt perspektiv som ligger henne nært. På den måten, altså ved å formidle fra barnets ståsted, er *La ciénaga* i første rekke en observasjon, men den er en observasjon uten kontemplasjon; et passivt blikk på mer eller – i de fleste tilfeller – mindre skjellsettende hendelser i en gruppe menneskers hverdagsliv. Regissøren Martel beskriver mer enn hun forteller. Hun holder tilbake. Ofte får man ikke nok bakgrunnsinformasjon til å forstå hvorfor ting blir som de blir, eller hvordan personene forholder seg til hverandre. Filmens protagonister utvikler seg ikke, de oppnår ingen innsikt og finner ingen løsninger, men regissøren har selv sagt at hun foretrekker det på den måten, ”fordi det stemmer bedre overens med det virkelige livet” (Bernades 2002, s. 74). I motsetning til Pablo Traperos *Mundo grúa*, er *La ciénaga* overhodet ikke karakterdrevet. Filmens persongalleri er vanskelig å få tak på. Dels på grunn av at flesteparten er usympatiske, men også dels fordi ingen av dem tegnes tydelig nok til å skape engasjement. Selv om noen av barna, eller rettere sagt de voksnes behandling av dem, fordrer empati, er personlighetene deres lite håndgripelige. Momi, den tidligere omtalte betrakteren, har lengsler og drømmer, først og fremst rettet mot hushjelpen Isabel, men filmen er ikke lagt opp på den måten

at man følger – eller lever seg inn i – hennes streben. Man kan si at observasjonen av menneskene er distansert.

*La ciénaga* er filmet på location i Martels hjemstat Salta. Den er i all hovedsak tatt opp i naturlig lys, både inne og ute, og inneholder ikke ikke-diegetisk lyd, det vil si lyd som ikke tilhører fiksjonsuniverset. All musikk er altså lagt inn i selve handlingen i filmen, den spilles på radio eller på diskotek, men det er likevel natur- og hverdagslydene som dominerer. Torden drønner, stoler skraper over steinhellene, menneskenes pust er nær, naturen er auditivt overveldende. Dette har blitt trukket fram i mange sammenhenger, blant annet i et intervju gjengitt i boken *Generaciones 60/90*. ”Lyden er brutalt viktig i *La ciénaga*, hvorfor bestemte du deg for at det skulle være slik,” spør intervjueren. Martel påpeker at hun eier omtrent fire plater og er et null i musikkammenheng, noe som har gjort henne mer var for andre lyder i omgivelsene, og fortsetter:

Filmmusikk forstyrrer meg stadig mer. Jeg ville ikke framkalle følelsen av at ”nå kommer musikken”. Aldri har jeg hatt musikk i manus, men derimot mange anvisninger til spesielle lyder. (...) Sommerstormene i Salta er sterke, med mye elektrisitet og mye bråk. De er veldig ominøse. (...) Dessuten er det et teknisk aspekt som er åpenbart: de dype frekvensene oppskaker på et organisk nivå. Det gjør egentlig de høye også, men de dype påvirker og advarer umiddelbart. Denne kombinasjonen ble til lydpanoramaer som for meg var mer interessante [enn musikk]. Store deler av *La ciénaga* består av samtaler, små dialoger med lav stemmeføring, og gjennom disse var også midtfrekvensene på plass. Jeg følte at alt dette var mer enn nok i filmen (Peña 2003, s. 121).

Med unntak av hovedrolleinnehaverne Graciela Borges og Mercedes Morán og noen få andre veletablerte navn, er skuespillerne amatører med tilhørighet til innspillingsstedet. Regissør Martel har lagt vekt på en naturlig, til tider svært tilbakeholden spillestil. Mange av replikkene er improviserte. *La ciénagas* iscenesettelse, setting og spillestil følger i så måte den realistiske trenden i ny argentinsk spillefilm. David Bordwell mener ”realisme” er et svært problematisk begrep å bruke om *mise-en-scène*, fordi oppfattelsen av hva som er realistisk alltid vil være i endring. Han foreslår at man heller konsentrerer seg om å studere iscenesettelsens funksjon, enn å avskrive visse elementer fordi de ikke sammenfaller med vår forståelse av realisme (Bordwell 2001, s. 157). Jeg mener likevel det vil være mulig å si at disse funksjonene av *mise-en-scène* og lyd samlet sett bidrar til å gi *La ciénaga* et realistisk preg, og at filmen dermed føyer seg inn i en realistisk tradisjon.

Handlingens informasjonsgjerrighet gjør seg også gjeldende i kinematografi og klipping. Ønsket om å ikke forklare for mye var regissørens utgangspunkt. ”Når man er barn skjønner man kanskje ikke mye, men man er svært mottakelig for fornemmelser rundt en. Dette ble en nøkkel til kameraplassering; å unngå å være deskriptiv, fordi jeg tror ikke på at det å vise mer nødvendigvis fører til større forståelse”, sa Lucrecia Martel da hun ble intervjuet av journalisten Luciano Monteagudo (Bernades 2002, s. 74). Forståelsen kommer absolutt ikke umiddelbart i møtet med *La ciénaga*. Filmens første minutter er svært fragmenterte. I starten ser man bare forskjellige kroppsdel, deretter spredte kropper som ikke vises i forhold til hverandre, og til slutt en udefinerbar plass ved et basseng. Alt vises i nærbilder eller halvtotale bilder, ofte i skrå vinkel nedenfra i forhold til motivet.

Funksjonen er todelt. Kameraplasseringen bidrar på den ene siden til en fysisk, nesten taktil nærhet til karakterene og deres kropper; med klam hud, vått hår og skitne klær. Den før omtalte narrative knappheten fører imidlertid til at man likevel ikke blir kjent med dem eller forstår dem. Mechas stygge fall ved bassenget blir møtt med en ubegripelig dorsk likegyldighet, og Momis varme følelser for hushjelpen Isabel forklares aldri tydelig. Utsagn og handlinger insinuerer flere ganger til et incestuøst forhold mellom José og Verónica, de eldste søsknene i Mechas familie, men omgangsformen forblir udefinert. Kameraplassering og utsnitt gjør sitt til å forvirre. Det skal gå mange minutter før man får de to første totalbildene, først av åsen som imidlertid ikke plasseres i forhold til feriehuset, senere av en rotete gate i byen La ciénaga. Slik fortsetter det. Ikke én eneste scene i den 102 minutter lange filmen starter med et oversiktlig *establishing shot* (etableringsbilde), altså en sekvens der man ser hele det fysiske rommet de påfølgende sekvensene utspiller seg i. Ungene løper rundt i skogen fulgt av et vinglete håndholdt kamera, men man skjønner ikke hvor de er. Husene og hvordan de er plassert i forhold til hverandre, blir aldri vist i sin helhet. De to hjemmenes planløsning framstår som labyrintisk. Når handlingen for et lite øyeblikk flyttes til Buenos Aires for å vise andre enden av en telefonsamtale, klippes det aldri til en panorering over den argentinske hovedstaden; byen er ikke mer enn et rom i en trang og varm leilighet. Selv delene av filmen som utspilles i åpne landskap gir kvelningsfornemmelser og en følelse av å være innesperret. Folk kommer og går, men man får aldri se veien dit. Mechas sønn blir ringt opp i Buenos Aires, avtaler å komme til landstedet i Salta, og i neste scene er han allerede på plass.

Barna leker ved bassenget i det ene øyeblikket og langt oppe i fjellene i det neste. Martels iscenesettelse og redigering manipulerer ikke bare rommet, men også tiden. Hele filmen utspiller seg over et par døgn, men mangelen på definerende hendelser, vektleggingen av repetitive rutiner og persongalleriets passivitet, gir en følelse av stillstand og bidrar til at tidsrommet føles langtrukket og udefinerbart.

David Bordwell mener vi for lengst er vant med at filmskaperen manipulerer kronologi og det han kaller ”story time”, altså hvor lang tid en hendelse tar i filmen versus hvor lang tid den tar i virkeligheten. Dette fører til at tilskueren må delta aktivt for å få mening ut av den narrative filmen (Bordwell 2001, s. 67). Når Martel utelater det som skjer mellom scener er det en vanlig manøver, en temporær ellipse. Som oftest vil det si at man ikke viser hendelser som ikke er av betydning for handlingen, for eksempel morgenrutiner eller frokost i sin helhet, men andre ellipser er av større betydning. I disse tilfellene må tilskueren forstå at tiden har gått. Vanligvis markeres ellipsene ved at bildet oppløses, går i sort (alternativt hvitt), eller sveipes tilside. Hollywood-regelen er at en oppløsning markerer et kort tidsrom, mens en såkalt ”fade” markerer et lengre tidsrom (Bordwell 2001, s. 277).

Lucrecia Martel bruker imidlertid ikke slike markører. I *La ciénaga* er det ingenting som viser oss tilskuere at tiden har gått, man skjønner det først når handling eller replikker tyder på det. I stedet for oversikt, får man en oppstykket kjede av små sekvenser, som av og til verken henger sammen audiovisuelt eller tematisk. I stedet for å rekonstruere omgivelsene, skaper Martel en udefinert overhengende fare, der det som insinueres blir viktigere enn det som faktisk sies eller vises. Man får inntrykk av at alt er i ferd med å bryte sammen, og på mange måter gjør det også det. Mecha skader seg i alkoholrus, en ku setter seg fast i en myr og Tali mister et barn.

Martel bryter visse konvensjoner i det klassiske kontinuitetssystemet, både spatialt og temporalt, men *La ciénaga* utspiller seg kronologisk, all lyd og alle sekvenser er diegetiske, og det oppfatter tilskueren etter hvert. Mangelen på etableringsbilder, markører før og etter temporære ellipser og forklaringer, er alle grep som forvirrer, men bare en kort stund. Og da er man igjen tilbake hos barnets blikk, det som ifølge Martel får med seg mye, men ikke forstår alt. David Bordwell bruker Sergei

Eisensteins *October* (1928) som et eksempel der diskontinuitet brukes som virkemiddel.

In all, then, Eisenstein's spatial editing, like his temporal and graphic editing, constructs correspondences, analogies, and contrasts that *interpret* the story events. The interpretation is not simply handed to the viewer; rather, the editing discontinuities force the viewer to work out implicit meanings (Bordwell 2001, s. 287).

Kontinuitetsbrudd som virkemiddel ble senere flittig brukt av blant andre den spanske surrealisten Luis Buñuel, og som viktig ingrediens i den franske nybølgen på 1960-tallet. Jean-Luc Godard og Andy Warhol er eksempler på modernistiske filmskapere med en eksperimenterende "anti-stil", som ved å lage et uryddig inntrykk ville bryte ned konvensjoner innenfor den klassiske fortellende filmens stil- og fortellerformer. Senere har filmskapere som Rainer Werner Fassbinder, David Lynch, Jim Jarmusch og Lars von Trier fortsatt i samme spor (Birkvad 2008, s. 55).

Bruddene på kontinuitet i *La ciénaga* er færre og mindre markante enn hos for eksempel Eisenstein, Godard eller Lynch, men funksjonen er den samme. Martel kommer ikke med forklaringer av hendelsene i filmen, hun nøyer seg med å observere og overlater tolkningen til tilskueren. I den forstand bidrar kinematografi og redigering til at filmen også får et visst kunstpreg. Mise-en-scène er først og fremst lagt opp til å være naturlig og realistisk, mens utsnitt og klipp utfordrer tilskueren og bryter med den klassiske mainstreamens konvensjoner. I sin analyse av *Lost Highway* (David Lynch, 1997) trekker Anne Jerslev fram Sigmund Freuds teori om "Das Unheimliche", det uhyggelige. Hun mener Lynch gjennom å bryte kontinuiteten og 180-graderslinjen, framkaller uhygge og en krypende fornemmelse og uro hos tilskueren. I Freuds essay fra 1919 kan man lese hvordan estetiske strukturer er med å skape disse fornemmelsene, og blir derfor ifølge Jerslev et brukbart begrep til å forklare hvordan den fragmenterte stilen er med på å skape en uhyggestemming (Jerslev 2008, s. 64-65). Igjen må det understrekes at *Lost Highway* byr på langt mer ekstreme kontinuitetsbrudd og andre estetiske grep enn *La ciénaga*, men den uhyggelige følelsen av overhengende fare som er å finne i begge filmer, blir her skapt av Martels stilistiske avgjørelser.

### **8.5 Film vs. virkelighet: La ciénaga og borgerskapets oppløsning**

Stort sett alle som har omtalt *La ciénaga* i argentinsk og utenlandsk presse, tolker filmen som et bilde på Argentinas økonomiske og sosiale sammenbrudd. Den amerikanske forfatteren og filmkritikeren Brian Miller i *Seattle Weekly* var rask til å trekke paralleller mellom den tunge stemningen i Martels film og landets situasjon. Han skriver:

This extended Argentine clan has collapsed as completely as the nation's economy. (...) With its plunging peso, street riots, and IMF basket-case status, Argentina is now a world leader in plastic surgery and psychotherapy – denial, in other words. (...) *Ciénaga* contrasts what two women do – or don't do – to keep their families intact in the face of rising apathy and encroaching poverty. Metaphorically, their families represent Argentina, with an exhausted older Peronist generation wallowing in dissolution and despair (Miller 2002).

Filmskapere er selvsagt også medlemmer av samfunnet. De er hverken mer eller mindre utsatt for sosiale normer enn andre, og all filmskaping foregår i en sosial kontekst (Allen og Gomery 1985, s. 154). Dette er Lucrecia Martel bevisst på. I et intervju med filmtidsskriftet *Semana* fra 2002, peker regissøren på den sosiale konteksten som en fellesnevner for den nye generasjonen, og forklarer hvordan filmene deres er nært knyttet til rikets tilstand:

Den kvelende stemningen i *La ciénaga* reflekterer situasjonen som jeg kjenner. Jeg tror ikke noen kan unnsnippe sin samtid, den vil alltid manifestere seg i tingene man gjør. Alle argentinske filmer som kommer ut nå, selv om de er ulike og har varierer i tema og stil, handler i bunn og grunn om et land som er i de samme omstendighetene (*Semana* 2002, s. 33).

*La ciénaga* byr på flere allusjoner, med tittelen som det kanskje mest åpenbare eksemplet. Den viser ikke bare til byen handlingen utspiller seg i, eller det nærliggende myrområdet, men også hvordan familien sakte holder på å gå under og er rammet av en kvelende apati, akkurat som den argentinske økonomien. I en scene finner guttegjengingen en ku som har gått seg fast i myrene. Argentinas økonomi baserer seg i stor grad på kjøttneringen, landets største industri. Mer enn 55 millioner kyr lever i Argentina, mesteparten på den argentinske pampasen, ifølge en rapport utstedt av landets kjøttprogram i 2007. 570 000 mennesker er sysselsatt i næringen, som i 2006 eksporterte for over 1,5 milliarder dollar bare til USA (Rearte 2007). Økonomisk kaos og kugalskap rammet omtrent samtidig i 2000-2001, noe som førte til store nedganger i sektoren. Martels dødsdømte ku rauter og kaver uten å komme seg opp, og kan dermed også ses som en kommentar til industriens vanskeligheter. Filmens persongalleri er da et bilde på krisen, som riktignok rammet hele landet, og mest de aller fattigste, men som paraliserte og sjokkerte borgerskapet spesielt.

De fleste filmskribenter og –teoretikere er enige om at storfamilien i *La ciénaga* er et bilde på det provinsielle argentinske borgerskapet. Da krisen rammet landets økonomi gikk det ut over alle samfunnslag, men det var den øvre middelklassen som opplevde det mest dramatisk. Den argentinske pesoen hadde i årevis vært bundet til den amerikanske dollaren, noe som var en stor ulempe i konkurransen med de langt billigere nabolandene. Etter tre år med kraftig økonomisk nedgang valgte myndighetene å iverksatte det de kalte ”corralito”, et tiltak som gikk ut på å legge restriksjoner på pengeflyten ved å fryse bankkontoer. Brått raste pesoen til en fjerdedel av sin opprinnelige verdi. De fleste bankkundene fikk ikke råderett over pengene sine før ”corralito” ble opphevet ett år senere, mens de som klarte å ta ut noe, opplevde at kjøpekraften var redusert med 75 prosent. De aller rikeste tapte en hel del, men klarte seg ved hjelp av store verdier knyttet til investeringer, eiendom og bo. De fattigste endte naturlig nok opp enda fattigere enn før, men uten at livssituasjonen deres ble radikalt forandret, og de hadde heller ikke oppsparte midler å miste. Middelklassen hadde alt å tape, og mange tapte også alt da sparepengene forsvant.

Det er bare et århundre siden Argentina var verdens sjuende rikeste land (Nouzeilles og Montaldo 2003). Selv om posisjonen har falt sakte i løpet av årene som har gått, har landets store middelklasse fortsatt å nyte en europeisk levestandard, noe som har gitt dem et stempel som arrogante på et kontinent ellers preget av store sosiale utfordringer. Småborgerskapets situasjon hadde forverret seg gradvis over en periode på flere år, men mange opplevde at livet ble dramatisk forandret i løpet av desember 2001. Da krympet middelklassen raskt. En statlig rapport konkluderte at 2000 mennesker falt under fattigdomsgrensen hver dag, og at 14 av landets 36 millioner innbyggere levde på mindre enn fire dollar dagen (Arie 2001). Den store omveltningen har gått inn på middelklassen. I og med at de fleste filmskapere, kunstnere og skribenter tilhører dette sosiale laget, kommer den endrede mentaliteten godt fram i kulturprodukter, som for eksempel film. Redaktørene Gabriela Nouzeilles og Graciela Montaldo beskriver dette i innledningen til essays om Argentina i globaliseringens tidsalder i boken *The Argentina Reader*:

The implementation of a neoliberal economic model stopped inflation by impoverishing further the already stricken lower classes while also laying waste the traditionally proud and upwardly mobile middle classes. This has produced a drastic reappraisal of the dreams of social progress and personal betterment that were always at the core of modern Argentina



(...). In the eyes of a dispirited majority, the Western, progressive, middle-class country imagined by the nation's founding fathers resembles more and more its less fortunate Latin-American partners, enduring like them the dangers of insecurity, high unemployment, and economic stagnation (Nouzeilles og Montaldo 2002, s. 505).

Småborgerskapet som skildres i *La ciénaga* har langt mer penger og verdier enn de fattigste, men er nå likevel bare en falmet og degradert utgave av hva de en gang var. Det de ikke greier å innse, er at de for det meste kan skylde seg selv. Ingen har særlig god kontakt med virkeligheten, de er fulle, fraværende, urimelige, kan ikke ta hånd om barna, og skylder konsekvent på det indianske tjenerskapet når noe går galt. Tali vil til Bolivia for å spare penger for skolemateriell, men man forstår at reisen egentlig springer ut fra ønsket om et mer innholdsrikt liv. Mecha og mannen Gregorio er håpløse fylliker. I små glimt skjønner de begge at det ikke vil ende bra, men de gjør heller ikke noe for å endre på situasjonen. Om Momi er forelsket i Isabel eller om hushjelpen bare er den omsorgspersonen hun aldri har hatt, vites ikke, men følelsene besvares bare ut av plikt. José er en voksen mann som aldri oppfører seg modent, verken overfor foreldrene, søsknene eller den eldre kjæresten. Absolutt alle de voksne karakterene slenger dritt om indianerne fordi de "stjeler som ravner, er uærlige, er dumme, ikke klarer å ta telefonen, ikke duger til noe som helst", og så videre. Paradoksalt nok er det bare disse, først og fremst representert av Isabel, som tar valg basert på hva som er det beste for fellesskapet, og framstår som genuint opptatt av å gjøre det rette. I bakgrunnen ruller mediernes dekning av helgenens åpenbaring i en vanntank, like lite relevant for det virkelige livet som mange av bekymringene til karakterene i *La ciénaga*.

Forholdet mellom borgerskapet som styrer over ansatte med lav status, kan dermed leses som et bilde på landets overklassestyre som konsekvent har tatt dårlige valg på bekostning av de fattige. Først etter lang tid, mot slutten av 1990-tallet og etter krakket i 2001, har vanstyret også rammet dem selv. I årene før den økonomiske nedgangen steg landets økonomi kraftig på papiret, men i virkeligheten førte det også til større forskjeller mellom rik og fattig. De lavere klasser har følt den dårligere økonomien på kroppen i lengre tid, og er derfor langt mer realistiske i synet på krisen og hvordan man kan komme seg gjennom den.

## ***9 UN OSO ROJO: DET NYE ARGENTINA***

Tittel: Un oso rojo (A Red Bear)

Regi og manus: Adrián Caetano (født 1969 i Montevideo, Uruguay)

Produsent: Lita Stantic

Teknisk info: 35mm, 94 minutter

Premieredato: 3. oktober 2002



*Julio Chávez (Oso) og Soledad Villamil (Natalia) i Adrián Caetanos Un oso rojo.*

*Un oso rojo* skiller seg fra de andre utvalgte filmene fordi den ikke var regissørens langfilmdebut. Israel Adrián Caetano hadde allerede stått bak to definerende verker innen ny argentinsk film, nemlig den før omtalte *Pizza, birra, faso*, som han laget sammen med Bruno Stagnaro i 1997, og kritikerroste *Bolivia*, om fattige, søramerikanske innvandrere i Buenos Aires, i 2001. *Un oso rojo* markerte Caetanos sprang fra en mer marginalisert og håndverkaktig måte å lage film på, med få økonomiske ressurser og dugnadsbasert arbeidskraft, til stort budsjett og bedre produksjonsforhold (større budsjett, erfaren teknisk stab, profesjonelle skuespillere). Man kan si at han med denne filmen tok steget inn i den etablerte argentinske filmindustrien. I 2006 kom hans gullpalmenominerte oppfølger *Crónica de una fuga* (*Chronicle of an Escape*, også kjent som *Buenos Aires, 1977*), en sann historie om en

fotballspiller som så vidt unngikk å bli drept av militærskvadronene under den såkalte ”skitne krigen” på slutten av 1970-tallet. Caetano kommer opprinnelig fra nabolandet Uruguay, men familien flyttet til Buenos Aires da han var 16 år og han har siden hatt byen som base. Caetano har alltid blitt regnet som en del av det argentinske filmmiljøet.

### **9.1 Handling**

Rubén, til vanlig bare kalt ”Oso” (Julio Chávez), løslates fra fengsel. Han går gjennom korridorene med to vakter som følge.

*Tilbakeblikk:* Oso er hjemme hos familien, i datteren Alicias ettårsdag. Huset er fylt av gjester, både barn og voksne, men Oso tar på seg jakken for å gå ut. ”Hvor skal du,” vil kjæresten Natalia (Soledad Villamil) vite. Hun er tydelig bekymret, men han svarer at det ikke er noe og at hun ikke må engste seg. Oso og kompanjongene har gjennomfører et ran som går galt. Flere dør i den påfølgende skuddvekslingen med politiet. Oso arresteres.

*Nytt tilbakeblikk:* Natalia er på besøk i fengselet. Hun har med et bilde av den lille familien, og mens hun viser ham det, legger Oso merke til at hun ikke går med giftingen mer. Han blir rasende og hamrer på glasset mellom dem.

*Nåtid:* Oso går ut av fengselsporten som en fri mann. Han tar en buss til det gamle nabolaget for å finne sin gamle samarbeidspartner, men baren hans er stengt og en ungdom opplyser at ”Haltepinken” har flyttet geskjeften til bydelen La Boca. Oso finner stedet. Klientellet fryser til når de ser Oso, og bartenderen opplyser at Turco<sup>17</sup> ikke er der. Plutselig kommer den gamle mannen inn døra likevel. Oso vil ha sin del av ransutbyttet. Turco (Rene Lavand) ber om en uke for å ordne opp, men Oso sier han ringer neste dag. Han kjøper en rød teddybjørn<sup>18</sup> og oppsøker Alicia, nå åtte år gammel. Datteren husker ham ikke, men Natalia fryser til. Hun forteller at hun nå bor med Sergio og takker for teddybjørnen fra innsiden av det høye gjerdet foran huset. Oso får tilbud om å bli remisero, drosjesjåfør i umerkede biler som forhåndsbestilles, svært vanlig i Argentina, av kameraten til en han satt i fengsel med. Han ringer Turco,

---

<sup>17</sup> Altså ”Haltepinken”, nå med nytt kallenavn. ”Turco” betyr tyrkeren.

<sup>18</sup> Un oso rojo er spansk for en rød bjørn. Oso er som sagt også kallenavnet til karakteren, mens rojo brukes overført som oppfarende eller aggressiv.

som fortsatt ikke har pengene, noe som får Oso til å gå til fysisk angrep på en japp som forstyrrer telefonsamtalen med høy prat. Etterpå leier han seg et rom.

Natalia og den nye kjæresten Sergio (Luis Machin) diskuterer at Oso er tilbake i livene deres. Alicia, som har lesevensker og tar andre klasse på nytt, gjør hjemmelekser. Sergio sier at han ikke blir blid dersom Oso kommer innom mens han er hjemme. Han har sett en annonse om en ledig jobb og skal undersøke. Natalia ber ham kjøpe middag og sender med ham penger, de har brukt opp kreditten på den lokale butikken. Idet Sergio går ut, kommer Oso kjørende. Natalia går motvillig med på å la ham skyssse henne og datteren til skolen. Natalia forteller at hun har tatt en deltidsjobb som hushjelp. Oso kjører videre til Turcos bar for å sjekke om pengene er i boks, men det er de ikke. Turco sier han har lite å rutte med om dagen, men at en stor jobb er under planlegging og utbyttet kan bli mange ganger større enn sist. Oso går i sinne, Turco roper at han må hilse familien og passe godt på dem i San Justo, et nabolag med mye kriminalitet og skyting. Oso drar til Alicia som er alene hjemme og har fått beskjed om å ikke åpne for noen. ”Jeg er faren din,” sier han, men hun er skeptisk. Etter å ha vist bildet fra da hun var baby, får han komme inn. Alicia ser Osos tatovering, et hjerte med hennes navn i, plassert på overarmen. Oso betrakter familiebildene der Sergio har tatt hans plass. Datteren følger blikkretningen og forteller at Sergio hadde bil før, men at han måtte selge den da han mistet jobben. Oso plukker opp en avis og ser at det er notert masse på tippesidene. Natalia kommer hjem. Hun er sur og uttrykker misnøye over besøket, men lar Alicia bli med Oso ut for å spise pizza. På restauranten spør Alicia om det er sant at han drepte en politimann. ”Nei, hvordan kunne jeg gjort noe sånt? Det er galt,” svarer Oso, og benekter at han noen gang kommer i fengsel igjen.

Oso venter i bilen like ved huset til Natalia og Sergio. Når sistnevnte går ut, følger Oso etter. Han ser at Sergio bruker de få pengene familien har til å gamble på hester. Oso konfronterer ham, ber Sergio om å enten skjerpe seg eller fordufte for godt, og slår ham i ansiktet. Senere følger Oso Alicia til lekeplassen. Der blir han kroppsvisitert og tilsnakket av to politimenn, med datteren som sjokkert tilskuer. Tilbake på drosjekontoret forteller sjefen Oso om en kollega som har mistet barnebarnet. Sønnen havnet i trøbbel, og den lille datteren hans ble skutt i et oppgjør. ”Noen ganger er det best å holde seg unna dem man elsker,” advarer sjefen. Natalia oppsøker Oso. Hun er rasende fordi Oso har slått den nye kjæresten, og spør ham

hvem han tror har forsørget datteren alle årene han satt i fengsel. Natalia medgir at hun vet om Sergios spillgalskap, men at Oso likevel ikke har rett til å blande seg. Deretter leverer hun alle gavene tilbake og brister i gråt. ”La meg være i fred,” sier hun, og går.

Sergio er sørpe full og går tilbake til spillebaren han ble kastet ut fra. Der fornærmer han gjester og personale, slår den daglige lederen og får en upper-cut i magen til svar. Oso kommer til unnsetning, spør hva Sergio skylder, og sier at det vil bli betalt neste uke. Mens han kjøres hjem forteller Sergio at familien står i fare for å bli kastet ut av huset, og at han selv har mest lyst til å reise bort fra alt styr og mas. ”Jeg forstår deg ikke,” utbryter Sergio når de kommer fram. ”Folk må tas vare på, hva er vanskelig å forstå med det,” svarer Oso. Så besøker han Turco og ber om å få være med på den kommende storjobben. Han pakker ut av rommet sitt, tar med gavene til datteren i en pose, og får låne en pistol av drosjesjefen. Samtidig, i baren til Turco, får de andre som skal være med på ranet beskjed om å skyte Oso etterpå, sånn at de kan ta hans andel også. Oso stjeler en bil og kjører til en markering ved datterens skole. Alicia har blitt valgt ut til å ledsage flagget inn i skolegården. Midt i seremonien blir han borte. Ranet er i gang. Oso venter i bilen mens de andre ranerne går inn. På veien skyter de både ansatte og vakter. Oso ser en politimann nærme seg og dreper ham med ett eneste skudd. Når de skal dumpe bilen skjønner Oso at noe er i gjære. Han ser sidemannen ta opp revolveren, men rekker å skyte ham først. Deretter skyter han de to andre og renser bilen for egne fingeravtrykk.

Sergio, Natalia og Alicia er klare til å flytte, de har blitt kastet ut. Sergio blir sendt til naboen for å finne ut når flyttebilen kommer, men treffer på Oso utenfor. Uten å si noe gir Oso mannen som har tatt hans plass en bag fylt med kontanter, og gavet til Alicia. Sergio vil ikke ta imot stjalne penger. ”Slutt med det tullet, alle penger er stjålet,” kommanderer Oso. Han tenner en røyk, setter seg i bilen og kjører sin vei. Sergio går inn igjen og sier at de kan bli i huset, Natalia pakker opp gavene med en trist mine. I baren til Turco går livet sin vante gang, helt til Oso kommer inn og forstyrrer husfreden. Turco gjør først gode miner til slett spill, men Oso ser at en av de andre gjestene tar fram pistolen. Han lyver og sier at han ikke vet hvor de andre er, fordi de splittet opp etter ranet. Oso betrygger den gamle mannen med at alt gikk bra, før han brått stikker en kniv gjennom Turcos hånd og nagler ham til bardisken. Han

skyter flere av gjestene mens gamlingen rauter av smerte, og tar dekning bak en søyle. Til slutt har Oso drept alle i lokalet. Han stumper røyken i askebegeret på bardisken og går ut.

## **9.2 Om filmen**

På hjemmesiden til produsent Lita Stantic beskrives *Un oso rojo* som en urban western lagt til den fattige forstadens rå virkelighet. For å oppnå rettferdighet for seg og sine tar Oso loven i egne hender. Taxien er hesten, baren til Turco er hans faste saloon, og datteren Alicias glede er hans eneste belønning (Litastantic.com.ar). I likhet med Fabián Bielinskys *Nueve reinas* kan den altså kalles en sjangerfilm, selv om trekkene i dette tilfellet er mindre tydelige.

## **9.3 Mottakelse**

Caetanos første spillefilm som sologregissør, *Bolivia* (2001), ble omtalt som en ydmyk film som ”offers a glimpse of the precarious existence of a modern Argentine” av Los Angeles Times’ kritiker Manohla Dargis (2003). Den vant prisen for beste spanskspråklige film på filmfestivalen i San Sebastián, FIPRESCI-prisen på filmfestivalen i London, den unge kritikerprisen for beste film i Cannes, KNF-prisen (til beste film uten kinodistribusjon i landet) i Rotterdam, og så videre. *Bolivias* meritter overskygger langt på vei utmerkelsene til hans neste film, men den er dessverre ikke tilgjengelig på dvd. *Un oso rojo* gikk på ingen måte ubemerket hen, den heller. Filmen ble vist under filmfestivalen i Cannes i 2002, og fikk priser i Biarritz, Habana, og på den latinamerikanske filmfestivalen i Lleida i Spania, i tillegg til flere premier i hjemlandet.

Kritikerne var hovedsakelig positive til *Un oso rojo*, både innen- og utenlands. ”*Un oso rojo* vinner over publikum ved hjelp av karakterenes ømhet. Den perfektionerer kombinasjonen av thriller og drama”, skrev avisen Claríns anmelder, og la til at han kunne spore en utvikling i filmspråket:

Caetano er en filmskaper som jobber ut fra instinkt, av natur. Det har han bevist med kort- og novellefilmene sine, i *Pizza, birra, faso* og i aller høyeste grad i *Bolivia*. Hans tredje langfilm er ikke like rå som forgjengerne, selv om rollefiguren El Oso er caetansk til fingerspissene (Scholz 2002).

Magasinet Cineismos anmelder mener på sin side at hovedpersonen ikke er spesielt typisk for Caetano:

Oso er en rollefigur med en enorm vekt, og det er ikke bare metaforisk. Han følger normene i den klassiske nordamerikanske filmen, og ligger langt unna karakterene Caetano tidligere har gjort oss kjent med – alle ofre for tilfeldigheter eller en uforsonlig virkelighet. Denne Oso er uavhengig og målbevisst, han har samvittighet, og er et individ som bestemmer seg for å operere på randen av loven for å ta seg av sine, selv om han nå er ute av deres liv. (...) Han er alene mot alle, presis, effektiv og ensom som en samurai (Sartora 2002).

På Cinenacional.com ligger de argentinske kritikkene samlet. Nettportalens egen anmelder, Diego Papic, er også representert. Han karakteriserer Adrián Caetano som ”landets utvilsomt beste historieforteller”, og at han ”tar et langt steg videre som filmskaper, uten å forlate de marginaliserte menneskene han har gjort til sitt varemerke”, før han går tilbake til western-aspektet ved filmen: ”*Uno oso rojo* tar opp arven fra Eastwood, Kitano og måten de benytter seg av stillhet på. Likevel er den argentinsk langt inn i hjerterota” (Papic 2002).

Mottakelsen var som nevnt også god flere steder i utlandet, der regissøren hadde gjort seg bemerket med *Bolivia* året før. Filmkritikeren Neil Young anmeldte filmen under filmfestivalen i Edinburgh, og skrev den var ”en engasjerende blanding av thriller og familiedrama, og et effektivt dypdykk ned i et støvete og neglisjert hjørne av Buenos Aires”. Parallellene til landets situasjon gikk ham heller ikke hus forbi, for han ”kunne føle hvordan Argentinas veldokumenterte finansielle problemer surnet hele landets atmosfære, og la et umenneskelig press på Oso, Sergio og Natalia” (Young 2002). New York Times’ anmelder mente filmen var mer konvensjonell enn forgjengeren, og at det var dens ”kombinasjon av tøffhet og glatt, underdrevet stil” som gjorde den så ”rørende og oppslukende” (Scott 2003).

Argentinske filmteoretikere har i ettertid kommet med innvendinger mot både *Un oso rojo* og regissøren. I en artikkel i aktualitetsmagasinet Punto de vista, skriver filmprofessor David Oubiña om den nye filmbølgen med utgangspunkt i nettopp Adrián Caetano. Han mener Caetano er mest representativ for nybølgens ”offisielle estetikk”, karakterisert av de marginales univers, et ungdommelig blikk og en diskurs dominert av populismen. Men samtidig som filmene blir en oppvisning i karakteristiske trekk, demonstrerer de også de mest negative aspektene ved den nye argentinske filmen. Oubiña skriver videre at Caetano i sin siste spillefilm, som på det

tidspunktet var *Un oso rojo*, hadde gjort en antimoderne – og derfor reaksjonær – vending (Oubiña 2003). I boken *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*, redigert av María Paulinelli, nærmer skribenter og kritikere seg viktige bidrag til den nye argentinske filmen på en essayistisk og noen ganger vidløftig måte. Mariano Barsotti tar utgangspunkt i Oubiñas artikkel, der Caetano stemples som reaktiv, og spør seg hvor man egentlig skal plassere regissøren. Den siste argentinske nybølgen er en reaksjon mot 1980-tallets falske og storslagne representasjonsmodus, skriver Barsotti, og tilføyer: ”De nye filmskaperne inntar posisjoner (utover det de sier eller selv har intensjoner om) som føyer seg inn i den argentinske filmtradisjonen (1960-tallets generasjon)” (Barsotti 2005, s. 48-49). Barsotti mener, i likhet med Oubiña, at de nye filmskaperne hviler langt mer på den modernistiske sekstitallsfilmen enn det har kommet fram i studier, men han er ikke like kritisk til hvordan Caetano bruker etablerte, estetiske normer. Der Oubiña ser *Un oso rojo* som reaksjonær fordi den resirkulerer klassiske elementer, mener Barsotti at disse bearbeides nok til å få en ny betydning.

De klassiske elementene (...) er mer en komponent enn en overordnet estetikk, og blir dermed en del av en typisk postmoderne strategi der man stjeler fra forutgående kulturelle perioder for å oppnå nye og sammensatte former for kulturell verdi (Barsotti 2005, s. 49).

*Un oso rojo* hadde, som jeg har vært inne på allerede, et langt høyere budsjett enn Caetanos tidligere filmer. Den hadde også Argentinas største mannlige skuespiller ved siden av Ricardo Darín fra *Nueve reinas*, nemlig Julio Chávez, på rollelisten. Chávez har spilt i mange store argentinske filmer, da med et litt annet utseende enn her.

Det fysiske og psykologiske arbeidet som Chávez la til grunn for tolkningen av Oso, er av en fantastisk dimensjon, sammenlignbar med det Marlon Brando, Al Pacino eller Robert De Niro framviste i glansdagene, i tråd med de krevende teknikkene til Actor’s Studio. Ikke bare la han på seg og transformerte kroppen, men han har også tillagt bevegelser og gester en energi, tøylet voldelighet, og noe dyrisk som gjør at hver opptreden foran kamera beveger, truer og skremmer (Batlle 2002).

De andre skuespillerne får ikke like mange godord, spesielt den til vanlig mer snobbete tv-skuespilleren Soledad Villamil (Natalia), en overklassejente som for flere anmeldere virker kunstig som fattig hushjelp og som heller ikke behersker sosiolekten til fulle. Men anmelderkorpset er likevel enige om at alle skuespillerne kommer fra det med æren i behold, selv om ingen når Chávez’ høyder.



#### **9.4 Stil, dramaturgi og karakterer**

Akkurat som resten av filmene i utvalget, er *Un oso rojo* spilt inn på location. Caetano holder seg her i og rett utenfor sentrum av Buenos Aires, men viser verken storbyens puls eller den metropolitane bebyggelsen. I stedet holder han seg til støvete smågater, trange hus og intime barer, sirkler der hovedpersonen Oso ferdes, og miljøer som forsterker inntrykket av at man har med en nytolkning av westernsjangeren å gjøre.

Amatører besetter de fleste smårollene, men Caetano hadde råd til å bruke kjente skuespillere i denne filmen. Chávez, Villamil, Machin og Lavand er alle etablerte ansikter i den argentinske underholdningsindustrien. Daniel Valenzuela, også utdannet i faget, dukker her opp i den tredje filmen i utvalget, riktignok i en langt mindre rolle som en av Turcos kompanjonger.

Julio Chávez har, som anmeldelsene indikerer, fått svært mye skryt for tolkningen av Oso. Han la på seg et titalls kilo, og arbeidet nøye med kroppsspråk og framtoning før innspillingen tok til. Spillet hans er tilbakeholdent og eksplosivt på samme tid. Blikk, ansiktsuttrykk og gester sier ofte mer enn ordene hans. Det meste av tiden er han balansert, fattet og rolig, men i glimt tar rollen en langt mer fysisk dimensjon, det skinner gjennom at Oso er en mann som velger å løse problemer med vold, selv om han rasjonaliserer handlingene sine for seg selv. Han tar jo bare vare på familien. Som Rulo i *Mundo grúa* er han den desidert viktigste karakteren i filmen, selv om datteren, ekskona og hennes nye kjæreste også driver hendelsesforløpet framover. Villamils Natalia er ambivalent i forholdet til Oso. Man får inntrykk av at hun vil holde fast på den nye situasjonen fordi det er enklest, ikke nødvendigvis fordi hun ønsker å ha det sånn. Sergio er en drukkenbolt med ekstremt dårlig dømmekraft, men Machins tolkning lar også de sympatiske trekkene komme fram. Det levnes aldri tvil om at han er glad i både Natalia og Alicia, selv om hans handlinger noen ganger kan tyde på det motsatte. Selv om de takler det på vidt forskjellige måter, er det ytre press som får de voksne karakterene i *Un oso rojo* til å handle som de gjør. For Oso er det instinkt til å ta verne om det han har kjært, selv om han har mistet det. For Natalia er det ønsket om å gi datteren en trygg oppvekst i dårlige tider. For Sergio er det ansvaret han har påtatt seg.

Med større budsjett ble det ikke bare mer kjente skuespillere, men også en mer omfattende og erfaren teknisk stab. Fotografen Jorge Guillermo "Willi" Behnisch har blitt nevnt i positive ordelag i flere anmeldelser, både for kameraføringen og hvordan han bruker lyset. I tråd med fellestrekkene for den nye argentinske bølgen byr også *Un oso rojo* på en realistisk estetikk, med bilder tatt opp på location med lite kunstig lys, men den har likevel et "renere" uttrykk enn de andre analyserte filmene. Først og fremst på grunn av bildespråket, som er veldig kontrollert. Behnisch har valgt å jobbe i tablåer og faste utsnitt. Kameraet er for det meste statisk, altså stille på stativ, mens karakterene beveger seg inn og ut av rammen. I de tilfellene der kameraet panorerer eller følger en bevegelse, skjer det som en stødig dreining på stativet, aldri håndholdt eller humpete. Det statiske bildespråket, som gjerne holder seg på halvtotal avstand, skaper ikke bare en viss distanse til det som skjer foran kameraet, men understreker også oppfatningen av filmskaperen som en tilbaketrukket observatør i Osos liv. Grepet er ikke helt ulikt "barnets blikk", som Lucrecia Martel benytter seg av i *La ciénaga*. I noen tilfeller, der parallellene til westernsjangeren er som mest tydelige, filmer Behnisch fra et lavt perspektiv, oppover mot motivet. Man ser Oso stå ute på den støvete gaten foran Turcos bar, som en cowboy på vei inn i en saloon, og kameraet er nærmere bakkenivå enn den normale høyden som representerer menneskets blikk.

Klipperen Santiago Ricci har fulgt samme konvensjonelle linje som regissøren og fotografen. Hele *Un oso rojo* er satt sammen i oversiktlig kronologi, med unntak av åpningssekvensen. Parallelt med at vi får se Oso i ferd med å løslates, klippes det først til et tilbakeblikk sju år tilbake, da han utførte et ran og ble arrestert av politiet på datteren Alicias ettårsdag, deretter et tilbakeblikk til året etter det første, da hans kone Natalia besøker ham i fengselet og har tatt av seg giftingen. Slik settes scenen for filmens nåtid. Mot slutten kryssklippes det også fram og tilbake mellom en før nevnt flaggseremoni på datterens skole, og Osos siste ran. Ofte beholdes lydsporet fra en scene langt ut i den neste, eller motsatt, lyden til noe som skal komme legges som et forvarsel over nåtiden. Caetano og teamet hans bruker også stillhet som et virkemiddel. Mens Oso venter i bilen, mens han betrakter datteren, mens hun ser ham bli kroppsvisitert av politi, mens Natalia tenker på det som var før Oso måtte i fengsel – i disse tilfellene ledsages bildene av en knugende stillhet. Disse statiske sekvensene uten replikker, skaper en ettertenksom atmosfære. De gir ikke pusterom i alt det

voldelige som ellers skjer, men har en stille-før-stormen-effekt som forbereder tilskueren på at det kommer til å eksplodere snart. Selv om *La ciénaga* til sammenligning er mye mer rik på lyd, blir Caetanos grep i praksis ganske likt Martels usynlige trusselbilde, man venter på noe fælt som kommer til å skje.

*Un oso rojo* byr på mer musikk enn de andre analyserte filmene. I tillegg til den diegetiske lyden, har Caetano valgt å akkompagnere bilder og sekvenser med instrumentallåter innen sjangeren cumbia. Cumbia er opprinnelig en colombiansk stilart som kom til Argentina med fattige immigranter fra andre land i Sør-Amerika for flere tiår siden. Den er ikke helt ulik skandinavisk dansebandmusikk, og har også noenlunde samme status i befolkningen, ansett som ”harry” og tullete blant de kultiverte. De siste årene, parallelt med den økonomiske nedgangen, har såkalt ”cumbia villera”, cumbia fra slummen, fått en oppblomstring i de lavere lag. Den har også blitt gjenstand for en postmoderne nytolkning av hippe argentinske og amerikanske artister, som har tatt opp enkelte elementer (den keyboardgenererte trekkspillyden, rytmen, tekstene om sex, dop og kriminalitet) i sine postmoderne produksjoner myntet på et ungt, urbant og populærkulturelt bevandret publikum. I *Un oso rojo* er det ikke snakk om ironisk distanse, her brukes cumbia som nok en markør for Oso og familiens klassesilhørighet og marginaliserte status. Caetano var ikke alene om dette grepet, også Pablo Trapero brukte cumbia flittig da han spilte inn *El bonaerense*, oppfølgeren til *Mundo grúa*.

Musikken består ikke utelukkende av cumbia. Den argentinske nasjonalsangen er også inkludert, og ved hjelp av kryssklipping til en flaggseremoni på datteren Alicias skole, tonesetter barnekoret her det siste, brutale ranet. Effekten av å sidestille hymnens noe pompøse tekst om landets frigjøring med antihelten Oso, utfordringene i den nye hverdagen og løsningen han til slutt velger, uteblir ikke: ”... [*Un oso rojo*] klarer å bruke nasjonalsangen på lydsporet uten å bli patriotisk, tvert imot redefinerer den tekstinholdet i ”o juremos con gloria morir” (”or swear to die gloriously” i engelsk oversettelse) til å handle om de triste tidene landet gjennomgår (Papic 2002).

### **9.5 Film vs. virkelighet: Un oso rojo og det nye argentinske samfunnet**

Enda en gang maler [Adrián Caetano] bildet av et Argentina i oppløsning: Hele familien er hjem søkt av krisen, arbeidsløsheten, mangelen på penger, fordrivelsen, det sosiale og økonomiske fallet. Dette vises ved å tegne miljøer som er et etablert stiltrekk ved Caetano.

Gatekjøkkenet i *Bolivia* blir erstattet av andre nedrige møtesteder: Biljardhallen i La Boca, den lokale, miserable baren der veddemål foregår, på taxikontoret. På alle disse treffes de marginaliserte, de fattige og taperne, et tett lite samfunn – en forbrytersk gjeng (Sartora 2002).

Dette skrev Josefina Sartora i filmmagasinet *Cineismo* da *Un oso rojo* ble satt opp på argentinske kinoer i 2002. Som man kan lede ut av påstanden, kommer filmen naturlig nok inn på tema tatt opp i de foregående filmene. Oso og hans tidligere familie sliter med fattigdom, arbeidsledighet, kriminalitet og så videre. De kriminelle handlingene som her begås, er langt grovere enn i Fabián Bielinskys *Nueve reinas*, men likevel framstår de ikke som mer enn bakgrunnsinformasjon for å forstå Osos kjærlighet til og pliktfølelse overfor de som står ham nærmest. Mest av alt illustrerer hovedpersonens løslatelse forandringer som har skjedd mens han satt isolert i fengsel, både på mikro-, makro- og samfunnsnivå. Osos nye virkelighet er en helt annen enn den var tidligere; datteren husker ham ikke og hans store kjærlighet bor med en annen mann. Men også miljøet rundt ham er sterkt preget av tidene. De er alle borgere av et nytt samfunn, som ifølge Diego Gorgal, føderal sikkerhetsminister for Buenos Aires, har vokst fram:

Practically a whole generation in the country's main urban conglomerate is growing up with a nutritional, intellectual, cultural and social deficit, which will jeopardise its future inclusion in society, political life and the labour market. A new kind of society is emerging right in front of the eyes of the old one and not many voices of concern can be heard (San Pedro 2005).

Oso føler seg utenfor. Han snakker om å skape et ordentlig liv for seg selv og sin familie, om å aldri mer havne i fengsel, men når det kommer til stykket er han fanget i gamle mønstre, uten evne til å gjøre det rette. I *Nueve reinas* tenker Marcos bare på seg selv, han har ingen skrupler i forhold til det å svindle familiemedlemmer og gode venner og er en egoist. Oso er stikk motsatt, han motiveres av en nesten selvutslettende omtanke for sine nærmeste. Han tar ikke hensyn til at valgene han gjør rammer ham selv. Likevel stopper Osos filantropi ved familien, i likhet med Marcos tenker han aldri på fellesskapet eller samfunnets beste. Det kan være fordi han, i likhet med en stadig større gruppe argentinere, føler seg isolert og utenfor i det samfunnet Gorgal skildrer ovenfor. I *Un oso rojo* bor Natalia og Alicia, henholdsvis Osos ekskone og datter, i et område like utenfor La Boca i det sørlige Buenos Aires. Sosiologen Javier Auyero gjennomførte et feltarbeid i slummen i Villa Paraíso, like i nærheten av stedene der filmen utspiller seg, rundt årtusenskiftet. Han beskriver området som et sted der "[d]rugs, distrust and interpersonal violence become locked in a self-perpetuating cycle that, having neither clear purpose nor clear origin,

pervades the whole atmosphere of the slum's life..." (Auyero 2002, s. 510).

Intervjuene hans viser at de virkelige beboerne har den samme følelsen av fremmedgjøring som Oso har i fiksjonen. Regissør Caetano gjør området til en arena for en nytolkning av westernsjangeren, og Auyeros arbeid viser at innbyggerne tenker likt.

It's probably Alejandra who best summarizes the pathos that suffuses much of the slum: that of being socially isolated, alienated from those institutions and services that middle- and upper-class neighborhoods take for granted, abandoned by the state, and at the mercy of drug addicts and dealers who terrorize them: "During the weekend this is like the Wild West, there are a lot of gun shots... at night you can't sleep... there are tons of drugs around" (Auyero 2002, s. 510).

Auyero mener at sosial eksklusjon er det fremste og mest definerende trekket ved slumbefolkningen. De bor i områder som er overbefolkede, med usunne boforhold, vesentlig større arbeidsledighet, mer kriminalitet og, ikke minst, stor grad av stigmatisering i media og blant folk for øvrig (Auyero 2002, s. 515). Det samme kommer til uttrykk i Caetanos film. Oso og hans nærmeste bor riktignok ikke i blikkhus, men de lever i et nabolag med dårlig infrastruktur, uten velferdstilbudet som kommer andre i samfunnet til gode, og de oppfatter tilværelsen som utrygg. Natalia, og den nye kjæresten Sergio gjemmer seg bak gittere og høye gjerder. Gatene er ikke asfalterte og datteren får ikke sykle rundt kvartalet uten å ha med seg en voksen. Skyteepisoder er det flere av.

## ***10 EN NY BØLGE? DEN NYE FILMEN OPPSUMMERT***

Hvorvidt oppblomstringen av unge argentinske regissører med en egen stemme kan kalles en ny bølge med en særegen stil, er et spørsmål som har blitt heftig debattert i argentinske filmmiljøer etter man først så konturene av en ny type film på slutten av nittitallet. Rundt årtusenskiftet og de følgende par årene avviste mange et slikt konsept ved å påpeke at det er mer som skiller filmene enn det er som forener dem. Regissør Pablo Trapero var en av dem, og han valgte å ty til italiensk neorealisme, som kapittelet om ham viste at han holder svært høyt, for å for å forklare hvorfor:

Jeg elsker neorealismen, men mors av den historiske forvirringen rundt den. Se bare på *Miracolo a Milano* (*Miracle in Milan*, Vittorio De Sica, 1950), som ikke har noe til felles med *Ladri di biciclette* (*Bicycle Thieves*, De Sica, 1948), men begge filmene skal liksom begge tilhøre neorealismen. For meg er [dette] det beste eksemplet. Hva har de til felles? At det handler om fattige, men ingenting mer. Det er som å sammenligne *La ciénaga* med *Pizza, birra, faso*. De er "den nye argentinske filmen" fordi begge foregår på nittitallet, men de har ingenting med hverandre å gjøre (Peña 2003, s. 198).

At Trapero tar feil med hensyn til utgivelsestidspunktet til *La ciénaga*, som ble spilt inn i 2000, kom på kino i 2001 og ikke har tidsbestemt handling, er ikke nødvendig å hefte seg ved, argumentet forblir det samme. Men selv om Martels film er svært ulik *Pizza, birra, faso* på de fleste måter, har de også fellesnevnerne. For å finne disse kan man gå tilbake til den italienske neorealismen, og nettstedet Wikipedias<sup>19</sup> nokså vide definisjon av bølgen.

Italian neorealism is a style of film characterized by stories set amongst the poor and working class, filmed on location, frequently using nonprofessional actors. Italian neorealist films mostly contend with the difficult economical and moral conditions of post-World War II Italy, reflecting the changes in the Italian psyche and the conditions of everyday life: poverty and desperation (Wikipedia.com).

Byttes ”post-World War II Italy” ut med ”Argentina under den økonomiske krisen”, står man igjen med en brukbar, grov definisjon av den siste argentinske nybølgen, som både rommer *La ciénaga* og *Pizza, birra, faso*, eksemplene Trapero bruker. Ikke nok med det, også de tre andre filmene som har blitt studert i denne oppgaven, passer godt inn. Nøyaktig hvor godt kommer jeg tilbake til senere i dette kapitlet.

Selv om Trapero hadde vanskelig for å se bølgen i 2003, hadde flere andre vært raskt ute med merkelappen. En av dem var dokumentarfilmskaperen Guillermo de Carli, som samme år skrev en artikkel for det britiske filmmagasinet *Vertigo*, med tittelen *Sliding into crisis: Reflecons on New Argentine Cinema*:

In the last five years the term New Argentine Cinema has been applied to a particular kind of fiction production: young directors launching their first works; a certain, exclusively cinematic, comprehension of social relations; good stories, of the type regarded as such in script-writing courses; admiration for classic American cinema and independent cinema anywhere (De Carli 2003, s. 38-39).

Som skribenten også påpeker senere i artikkelen er det ikke alltid like lett å finne fellestrekkene blant filmskaperne som ble formet og/eller debuterte på 1990-tallet. Han trekker likevel fram at alle er nøysomme når det kommer til *mise-en-scène* og at de anvender en realistisk estetikk, først og fremst uttrykt gjennom konstruksjonen av karakterer, utendørsfilming, og en spesiell, ny interesse for å utforske karakterene. Men er det nok til å utgjøre en ny bølge? Og hvordan skal man i så fall definere den?

---

<sup>19</sup> Et nettsted som vanligvis ikke bør brukes som pålitelig kilde, men som i dette tilfellet sammenfatter filmteoretikernes definisjoner i en enkel setning.

Filmskribenten Rafael Filippellis forsøk fra så tidlig som oktober 2001 er for lite deskriptiv til å brukes akademisk, men den forklarer at noe har skjedd, uten å gå spesielt inn på selve mediet.

Hvert eneste tiår siden 1960-tallet har rastløshet og en viss stahet fått oss til, med jevne mellomrom, å ønske en oppblomstring av ”ny argentinsk film” velkommen. De siste årene har imidlertid ”ny” blitt utvidet med adjektivet ”ung”, for å signalisere at noe virkelig har skjedd: Aldri før har debuterende regissører vært så mange og så unge. Å være ung er ikke en dyd i seg selv, men noe positivt har likevel hendt: En forventet, etterlengt og nødvendig utskifting av en kinematografi som har dominert siden slutten av 1970-tallet, opprettholdt i årevis av regissører med tvilsomt talent (Filippelli 2001, s. 6).

At de nye filmskaperne som eventuelt kan regnes inn i en nybølge rundt årtusenskiftet også tilhører en annen generasjon enn de etablerte regissørene, er selvsagt en viktig faktor. At de har vokst opp og er unge voksne i en annen virkelighet enn de som kom før dem, likeså. I 2004, i artikkelen ”Between Breakup and Tradition: Recent Argentinian Cinema” skrev filmkritiker David Oubiña at det for øyeblikket ikke var mulig å anse filmene som del av en ny bølge, fordi de ikke deler et kollektivt prosjekt eller en felles baktanke, og framviser heller ingen homogen estetikk. Livligheten kommer nettopp fra deres forskjeller, mener Oubiña, som likevel slår fast at de benytter seg av samme produksjonsmetoder og har fraværet av tom retorikk som fellestrekk. Videre har de alle en sterk signatur og en generasjonsspesifikk ånd over seg, mens de – fremfor alt – henter fra den samme argentinske historien (Oubiña 2004).

Fernando Martín Peña, forfatter av *Generaciones 60/90*, en sammenlignende studie av den nye filmen på 1960-tallet og den enda nyere nye filmen på 1990-tallet, mener man kan dele inn filmene i den nyeste bølgen (som han da implisitt mener er en bølge) inn i to retninger: Den første kaller han kort og godt *Linéa Rejtman*, etter *Rapado*-regissøren. Det er en filmretning som, i motsetning til den høyttravende postdiktaturstilen og etterligningene av den klassiske Hollywood-modellen, velger å skildre bare det kjente, av redsel for å ikke være autentisk nok. Det betyr at filmuniverset er meget spesifikt: En dekadent høyere middelklasse der lediggang er mer enn en bekymring, det er en beskrivelse. Det er en verden som flyter over av permisjoner, streiker og uvirksom dødtid, som reflekterer lammelsen og krisen som har gjort landet til et virkelig ødeland der ingenting kan skje. Apatien gjelder ikke bare arbeidssektoren, men har forplantet seg til alle deler av hverdagslivet. I tillegg til opphavsmannen

Rejtman, representerer også regissørene Juan Villegas, Rodrigo Moscoso, Lisandro Alonso, Ezequiel Acuña og Martín Mainoli denne gruppen. Den andre retningen innen den nye argentinske filmen har som kjennetegn at den forteller historier der den sosioøkonomiske konteksten, og spesielt arbeidslivet, påvirker protagonistene direkte og eksplisitt. Det er personene som representerer de kulturelle forandringene landet nylig har vært gjennom, og de er stort sett fra middel- eller arbeiderklassen. Denne retningen er mindre stillestående, den viser hvordan den sosiale tilstanden gjør seg gjeldende i individets hverdagsliv. De fremste representantene for fløyen er Pablo Trapero, Adrián Caetano og Lucrecia Martel (Peña 2003, s. 21-22). Ifølge forfatteren er det innenfor denne siste retningen man finner de mest vitale filmene som utnytter mediets ressurser, selv om skillet Peña presenterer er utflytende og noe vanskelig å gripe fatt i.

I 2001 publiserte filmnettstedet Cinenacional.com en tredelt dossier om den nye argentinske filmen. Kortfilmskaper Martín Alomar startet med å tegne opp fenomenet i en kort historikk, der han framfor alt, i likhet med Peña, hevder at de kontemporære filmene hviler tungt på 1960-tallets da nye argentinske film. Alomar mener den nye filmen er født ut av radikale visuelle eksperimenter på slutten av 1960- og begynnelsen av 1970-tallet, som ved hjelp av noen få ildsjeler overlevde i skyggen av den systemvennlige og konforme 1980-tallsfilmen, for så å komme fram igjen i flere varianter på 1990-tallet. Han deler også inn i to retninger, uten å forklare nærmere. Den første er en enkel og realistisk sosial "costumbrismo", basert på en litterær tendens som oppsto i Spania i det 16. og 17. århundre, men først slo ut i full blomst på første halvdel av 1800-tallet. Costumbrismo er avledet av det spanske "costumbre", som betyr praksis, skikk eller vane, og går ut på at man skildrer hverdagsliv og skikker (Encyclopædia Britannica Online). Costumbrismen slektes i så måte på realismen, men til forskjell gjør den ingen fortolkning av de skikker, vaner og gjøremål som skildres. Den avbilder uten å innta en meningsposisjon (García López 1990, s. 477). Den andre retningen er ifølge Alomar en intim type film, som vier seg til å undersøke personlige spørsmål om for eksempel identitet og/eller kjønn. Alomar går videre inn på kvinnenens betydelige rolle i den nye filmbølgen, før han til slutt oppsummerer:

...alt i alt en film som er et ettertrykkelig uttrykk for et ødelagt samfunn. Forskjellige stiler og kvaler, en unektelig realistisk karakter, dybde, som konfronterer det vedtatte filmspråket, (...)



og blir et produkt av den eksistensielle *zeitgeist*<sup>20</sup> i et Argentina som stadig blir fattigere og mer tredjeverdenaktig (Alomar 2001).

Tilsvaret til Alomars artikkel kom i form av Jorge Bernárdez og Demián Aiello "Notater om en luftspeiling". Skribentene, begge ansatt ved Cinenacional.com, var ikke nådige, og åpnet like godt med: "Det som begynte som et brudd, har nå blitt en klisjé. Det som var nytt, er nå helt vanlig. Den nye argentinske filmen er allerede gammel. Og veldig kjedelig" (Bernárdez og Aiello 2001). De påstår at kritikerne er redde for å skrive negativt om nye filmer fordi håpet om en renovasjon av den uviktige og konvensjonelle kommersielle filmen står så sterkt, men at de i realiteten ikke er så mye å skryte av. Deretter kommer de med to modeller for å lage en "ny argentinsk film". Den første har de kalt *Så dorsk var min dal*. Ideelt sett bør den ikke inneholde skarpe bilder, fordi det er et mainstreamtrekk. Tagningene skal dessuten være mye lengre enn nødvendig, helst så lange som overhodet mulig. Et kaféskilt bør filmes i flere minutter for å sette scenen, første del består for det meste av at servitøren tar på seg forkleet, og andre av at han dreper en kakerlakk på bakrommet. Etterpå følger flere minutter med stillhet, som avløses av en opphetet dialog om hvem som skal betale for kaffen. Det hele avgjøres med kron og mynt, og så er filmen ferdig.

Med denne filmen får du berømmelse og prestisje, anmelderne vil lovprise minimalismen, portrettet av en generasjon og samtiden. Til slutt vil du være enda et lovende prospekt i den berømte Nye argentinske filmen (Bernárdez og Aiello 2001).

Dersom man ikke vil bli kjent for minimalisme, finnes en annen utvei, en modell som skribentene har valgt å kalle *Det marginale*. Det er lagt vekt på at alt som skjer i filmen også bør skje i virkeligheten. Pensjonatet er et virkelig pensjonat og beboerne er ekte beboere.

I denne typen film må man passe på å få den småkriminelle sjargongen så troverdig som mulig. Dette for at regissøren vil bevise at han, til tross for de svindre studiene ved FUC og pappas penger, kjenner til råskapen på gatene (Bernárdez og Aiello 2001).

Artikkelen er selvfølgelig mest komisk, men det er lett å kjenne igjen spesifikke filmer i de i teksten langt mer utførlige modellene. Og skribentene klarer å understreke poenget ved hjelp av dette grepet, nemlig at de nye filmskaperne hang til små historier, fravær av eksplisitte budskap og en slags generasjonsbetinget slapphet

---

<sup>20</sup> Tysk uttrykk som betyr *tidsånd*.

og apati, fort kan bli til klisjeer. ”Ingen vil lenger hedre ideen om at film skal være større enn livet”, påstår de, og mener det er svært synd.

Diego Papic lånte en låttittel fra The Beatles da han ba kritikerne om å la den nye filmen være, altså ”Let it be”, i seriens tredje del. Samtidig som han var enig i at den argentinske filmen har sine problemer, hevdet han at de fleste kom ”utenfra” og at man derfor heller skulle konsentrere seg om å kritisere industrien.

Man kan ikke, i det minste på dette tidspunktet, kritisere den nye argentinske filmen i sin helhet. Man kan diskutere om *Caja negra* er en god film eller et dårlig eksperiment, om *El bonaerense* er evolusjon eller involusjon, om *NS/NC* er et markedsføringstriks eller en ærlig film... men vi kan ikke si at alt er likt i den nye argentinske filmen. Nå er den levende, la oss la den være det (Papic 2001).

Meningene om den nye argentinske filmen er mange og delte. De fleste regissører vil, som jeg allerede har vært inne på, ikke inkludere seg selv i en bevegelse eller bølge. Derimot vektlegger de det unike og fastholder på ulikhetene. Dette gjelder langt fra bare Argentina, over hele verden uttrykker filmskapere, musikere, forfattere og kunstnere stor motstand mot å bli satt i bås. Men selv om det er flere forskjeller enn overensstemmelser innen den nye argentinske filmen, er likhetene tydelige nok til at filmene sammen utgjør en trend eller tendens i samtiden. Dette gjelder både tematikken og filmspråket deres.

### **10.1 På handlingsplanet: Om samfunnet, med individet i fokus**

Som analysen av de fire filmene viser, tar de for seg forskjellige sider av sin sosiale samtid, selv om samfunnsaspektene både overlapper og påvirker hverandre gjensidig. Ledighet og kriminalitet er ofte følger av fattigdom, og alle kan de bidra til økt fremmedgjøring i samfunnet. *Mundo grúa* dreier seg om arbeidsledighet med en estetikk sterkt inspirert av italiensk neorealisme. *Nueve Reinas* viser en annen måte å overleve den forverrede situasjonen, nemlig gjennom kriminalitet. *La ciénaga* er mer billedlig i sin tilnærming, filmens storfamilie representerer landets borgerskap og hva som har gått galt med dem. Til slutt er *Un oso rojo* en sosialrealistisk fortelling om å klare seg i kjølvannet av krisen, og befinne seg utenfor i det nye samfunnet. Det er likevel mulig å finne en klar fellesnevner for den nye argentinske filmen generelt og disse fire eksemplene spesielt, og det er at politikk ikke er et eksplisitt tema. Det betyr ikke at både det ene og det andre, for eksempel styresmaktene, ikke kritiseres, men ser man bort fra noen få replikker der situasjonen beskrives kort, gjøres det aldri i klar

tale. Filmene viser konsekvensene av systemet og den feilslåtte politikken, men presenterer ingen løsninger eller veier ut av det. Filmene verken drøfter eller diskuterer.

Sammenlignet med den sterke forbindelsen mellom film og politikk på 1960- og 1970-tallet, og den opportunistiske bruken av politikk og samfunnsutvikling i de store filmene fra 1980-tallet, virker den nye filmen fra midten av 1990-tallet mindre engasjert og dedikert. Men selv om filmene ikke direkte tar for seg militærundertrykkelsen eller de sosioøkonomiske problemene da demokratiet skulle gjenoppbygges, viser de konsekvensene. Hvis politikken ikke er i front som tema eller konflikt, så er det fordi den gjennomsyrrer alle personlige relasjoner og samhandlinger: Politikkens nærvær strekker seg over (og produserer) vaner og former for oppførsel. ”På den måten er karakterene i filmene privilegerte sensorer som gjør det mulig å skjønne forholdet mellom kreftene i et pervertert sosioøkonomisk system” (Oubiña 2004).

*Mundo grúa*, *Nueve reinas*, *La ciénaga* og *Un oso rojo* er alle eksempler på dette i større eller mindre grad. Karakterene er, som alle virkelige mennesker, påvirket av samfunnet rundt seg, men regissørene viser dette uten å forklare tydelig eller vise til konkrete sammenhenger. Årsakene til tingenes tilstand eller konsekvensene av den sosioøkonomiske nedgangen presenteres svært sjelden i klartekst gjennom replikker eller i filmfortellingen, men er likevel et usagt utgangspunkt for det meste som skjer i filmene. Moral, eller mangel på sådan, er et annet fellestrekk. I *Nueve reinas* felles ingen dom over hovedpersonenes svindel. Selv om det kommer fram at Juan/Sebastián har edle motiver, mens Marcos hovedsakelig er styrt av egoisme, er det samfunnet som er den viktigste pådriveren, og det gjelder alle. Oso ser ingen andre alternativer enn å stjele og drepe for å redde familien. Karakterene i filmen kan ikke sies å være uskyldige brikker i et spill, og de har tross alt valgt kriminalitet som løsning på situasjonen, men de rasjonaliserer og forsvarer valget med at samfunnet ikke har levnet dem noen andre muligheter. I hvert fall ikke like opplagte, enkle muligheter.

## 10.2 På stilplanet: Bort med staffasjen

Selv om det er på handlingsplanet og i tematikken den nye filmbølgen er lettest å gripe tak i, skiller den seg også fra normen når det gjelder stil. Som David Bordwells tidligere siterte definisjon lyder, er stil ”a film’s systematic and significant use of techniques of the medium” (Bordwell 1997, s. 4). Disse teknikkene deler han grovt inn i mise-en-scène (oppsetting, lyssetting, skuespill, og setting), innramming, fokus, farger og andre aspekter ved kinematografi, samt klipping/redigering og lyd.

Alle de fire analyserte filmene byr på en minimalistisk og avmålt stil eller estetikk. De er alle spilt inn på location, i virkelige barer, bolighus og lekeparker, ikke i et studio eller i spesialbygde kulisser. I to av tilfellene er de også spilt inn i miljøer regissøren kjenner godt. Pablo Trapero la handlingen i *Mundo grúa* til byggeplasser i Buenos Aires og i Comodoro Rivadavia, og til sekvensene som utspilles innendørs brukte han familiemedlemmers leiligheter og rom i bydelen San Justo, der han selv vokste opp. Lucrecia Martel, til vanlig bosatt i Buenos Aires, reiste hjem til provinsen Salta for å lage *La ciénaga*. Hun fant settingen der, i form av egnede hus og omgivelser, og rekrutterte også lokale amatører til mange av rollene i filmen. Fabián Bielinsky la handlingen i *Nueve reinas* til sentrum av Buenos Aires. Han iscenesatte mange av uteopptakene uten å sperre av områder eller hyre inn statister, men derimot ved å bruke skjulte kameraer. Slik ble det vanlige, hektiske gatelivet i storbyen et autentisk bakteppe i filmen, og på den måten nådde han målet om en rå, nærmest dokumentarisk estetikk. Adrián Caetano brukte barene i den fattige bydelen La Boca og gatene i utkanten av byen som setting for sin nouveau-western *Un oso rojo*. Alle filmskaperne brukte også naturlig lys i den grad det var mulig, og i de tilfellene det ble vanskelig å gjennomføre, manipulerte fotografen bildet for at det skulle se mest mulig naturlig ut.

Den naturalistiske estetikken som ble til gjennom iscenesettelse, lyssetting og valg av innspillingssteder, er en viktig markør for den nye argentinske filmen. Filmskaperne har – noen ganger av nødvendighet, men alltid ut fra ønsket om å framstille livet slik det virkelig er – holdt seg til det enkle, uten unødvendig staffasje eller omfattende etterarbeid for å pynte på opptakene. Det viktigste nye aspektet ved mise-en-scène må likevel være valget av skuespillere (casting) og hvordan de senere har blitt instruert til å spille. Oppgavens fire filmer gir et noe skjevt bilde av situasjonen, da det bare er

Pablo Traperos *Mundo grúa* som bruker en amatør, altså Luis Margani som spiller Rulo, i den bærende rollen. Filmen representerer likevel en langt mer utbredt tendens enn dette sortimentet tilsier, der man leter opp virkelige skjebner og deretter baserer historien på disse, i stedet for å skrive et manus i første omgang og så finne kjente fjes til å fylle rollene. Margani var, som tidligere nevnt, en venn og kollega av Traperos egen far. Historien som filmen forteller kunne, med noen få enkle justeringer, vært hans egen; navnet er det samme, bandet er nesten det samme, hitlåten er den samme, arbeidssituasjonen var den samme – *Mundo grúas* suksess ga Margani muligheten til å bli skuespiller på heltid. Det mest vesentlige er at Rulos gester, talemåter og uttrykk er Marganis egne, han ble instruert til å være seg selv og ”spille” så lite som mulig. Dette skaper en dokumentarisk sammenheng mellom rollen og det vikelige mennesket. De profesjonelle, kjente skuespillerne, noen av dem sågar filmstjerner, gjorde det motsatte av Margani for å oppnå et lignende resultat. De gikk bort fra seg selv, fra det glamorøse imaget de vanligvis har, og la til seg en svært tilbakeholden, udramatisk spillestil.

Det samme gjelder til en viss grad *Nueve reinas*, der Ricardo Darín (Marcos) la vekk pondusen han har som Argentinas største mannlige skuespiller for å framstille mannen i gata, eller rettere sagt, svindleren i gata. Den vanligvis frenetiske og voldsomt kule Gastón Pauls (Juan/Sebastián) er på sin side rolig og balansert i framtoningen, i motsetning til hvordan man kjenner han fra musikkprogrammer og tv-serier, mens Leticia Brédice er usedvanlig påkledd og påtakelig lite seksuelt frampå i rollen som Marcos’ søster Valeria. Med premiepengene hun vant ved Sundance-festivalen, kunne Lucrecia Martel hyre inn etablerte skuespillere som Graciela Borges og Mercedes Morán til å spille henholdsvis Mecha og Tali, de viktigste rollene i *La ciénaga*. Resten av ensemblet består i stor grad av lokale amatører, og spesielt barnerollene ble castet etter flere måneder med auditions i forkant av innspillingen. Borges og Morán, holder – i likhet med Darín og Pauls i *Nueve reinas* – tilbake, selv om filmens manus gir begge anledning til å være mer emosjonelle og dramatiske enn sine mannlige kolleger. De spiller på en måte som matcher amatørerne, og sånn ser de også ut. Borges og Morán er ellers svært glamorøse, både i det virkelige liv og i deres øvrige filmroller, men i *La ciénaga* er de stilet ”ned”, de er gjort mindre attraktive enn de faktisk er, de ser ut som helt vanlige kvinner. Julio Chávez, som spiller tittelrollen som Oso i *Un oso rojo*, forandret også utseendet for å yte karakteren

rettferdighet. Den vanligvis magre og sofistiskerte Chávez la på seg flerfoldige kilo, trente opp muskelmassen og tilla seg kroppsspråket til en voldelig, aggressiv mann. Dette er i og for seg ikke uvanlig å endre utseendet for en rolle, det skjer hele tiden over hele verden, i vidt forskjellige filmer, uavhengige som konvensjonelle. I den nye argentinske filmens tilfelle har det vært et poeng å bruke skuespillere som er vanlige mennesker, og i de tilfellene de ikke er det, har man brukt ressurser for å gjøre dem så vanlige som mulig. Den nye argentinske filmens mise-en-scène kjennetegnes først og fremst, som gjennomgangen viser, av en total mangel på glamour i setting og skuespill. Lyssettingen og regissørens iscenesettelse er utført på en måte som ytterligere tydeliggjør det man har kalt en hyperrealistisk eller skittenrealistisk estetikk.

Kinematografien og alle dens aspekter er i full overensstemmelse med mise-en-scène i de analyserte filmene. Med unntak av *Mundo grúa*, som er tatt opp i svart/hvitt med et 16mm-kamera og senere blåst opp til 35mm, er alle filmene spilt inn i sistnevnte format. Digitale kameraer har de siste årene blitt brukt av svært mange debuterende, uavhengige regissører i andre deler av verden, men har ikke fått noen plass i den nye argentinske filmen. Hvorfor kan man bare spekulere i, siden digitalkameraene åpner for en enklere og billigere måte å lage film på grasrotnivå, men de er ikke utbredte i Argentina. De fire filmskaperne bak oppgavens analyserte filmer, har valgt forskjellige tilnærminger til innramming, fokus og farger. Men måten kinematografien forholder seg dialektisk til tematikk og mise-en-scène har de felles. *Mundo grúa* drives framover av og kretser rundt karakteren Rulo. Regissør Trapero og filmfotografen hans velger ofte å gå nært inn på hovedpersonen. *Nueve reinas* er den mest konvensjonelle filmen og har følgelig det mest konvensjonelle filmspråket. Regissør Bielinskys stil er det man med referanse til André Bazin kan kalle ”usynlig”, som selvsagt ikke er usynlig i praksis, men der filmspråket alltid underordnes handling og fortellingens framdrift. Bielinskys stil har en denotativ funksjon, i tråd med David Bordwells graderinger<sup>21</sup>. *La ciénaga* er filmen i utvalget som oftest bryter kinematografiske konvensjoner. Martels mangel på oversiktsbilder, undervinklet kamera og ekstreme nærbilder forsterker forvirringen i plottet. Hun er den eneste som bruker kinematografien for å forvirre, og samme grep benyttes i klipping/redigering.

---

<sup>21</sup> Se kapittel 2.2

Hopp i tid, såkalte temporale ellipser, markeres ikke på gjenkjennelige måter. Fortellingen er kronologisk, men har store hull som man ofte ikke oppdager umiddelbart. Martels stil får også en ekspressiv og symbolsk funksjon, den framkaller både følelser og hever abstraksjonsnivået. Dessuten har den også en autonom funksjon, fordi det dekorative til tider dyrkes uten narrativ motivasjon. Caetano er den eneste som benytter seg av tilbakeblikk, men måten han hopper bakover i tid to ganger i starten av *Un oso rojo* er oversiktlig og grei.

I *La ciénaga* er det ingen tydelig forteller, men stort sett ligger perspektivet nærmest Momi, datteren i den ene familien, som befinner seg tidlig i tenårene. Det er også tydelig et barns perspektiv; et barn som observerer, men ikke har vokabularet eller forståelsen til å forklare. Lucrecia Martel forklarte tilnærmingen i et intervju med filmkritikeren Luciano Monteagudo:

When you're a child perhaps there are lots of things you don't understand, but you are much more perceptive. That for me was a key issue regarding the camera's position. Not to try to be descriptive because I didn't believe showing more would make things any clearer (Monteagudo 2002, s. 74).

I *Un oso rojo* bruker Adrián Caetano et grep som ligner. Kameraet holder seg alltid statisk på trygg avstand, som for kun å dokumentere det som skjer i forgrunnen, uten å legge tydelige moralske eller etiske føringer på Osos ulovlige og til tider brutale handlinger. Dette er et valg som er helt i tråd med den uuttalte politikken på handlingsnivået. De analyserte filmene har altså en rekke paralleller i handling og mise-en-scène. Det er langt vanskeligere å finne tydelige fellestrekk i forhold til kinematografi, klipping og lyd, annet enn at de alle har en gjennomtenkt estetikk som i større eller mindre grad skiller seg fra den klassiske normen. De kornete bildene er én kongruens, kameraets betraktende, tilbaketrunkede posisjon er en annen, men det er likevel i det tematiske og i iscenesettelsen man ser omrisset av en ny type film som skiller seg fra den konvensjonelle filmen og tidligere bølger.

### ***10.3 Den nye bølgens gjeld til fortiden***

Selv om den nye bølgen skiller seg fra det som kom før den, hviler den tungt på tidligere tendenser, både i Argentina og internasjonalt. Den oppsto ikke i et vakuum, men har tatt til seg elementer fra ulike stilretninger, og bearbeidet disse til noe eget.

Octavio Getino beskriver sekstitallsfilmen, som nybølgen oftest sammenlignes med, som inspirert av en rekke andre tendenser.

Manifestasjonen av en politisk intervenserende film på 60-tallet, må forstås i forhold til sin historiske og sosiale kontekst, men også i forhold til andre filmretninger verden over, som den britiske dokumentarismen, den tyske ekspresjonismen, den sovjetiske montasjen, den franske auteurfilmen, noen av de store japanske regissørene, den italienske neorealismen, den kritiske realismen til visse nord- og søramerikanske filmer, og senere tilblivelsen av independentfilm og ”det nye” i forskjellige uttrykksformer, som free cinema og nouvelle vague, med flere (Getino og Velleggia 2002, s. 13).

Den nye bølgen bygger videre på alt dette, men er samtidig strippet for et viktig moment; den er på ingen måte politisk intervenserende. Den er ikke deklamatorisk, ikke moralistisk og forholder seg ofte på nøytral etisk grunn. Sekstitallsfilmens politisering var en gradvis utvikling som kulminerte i Third Cinema, en av flere grener, der hovedmålet var å vise komplekse samfunnsforhold og bidra til sosial endring. I motsetning til hovedretningen viste ikke Third Cinema-manifestene til en konkret utformet estetikk, annet enn at den skulle skille seg fra både mainstreamen (den produsentorienterte First Cinema) og den mer selvcentrerte og personlige auteurfilmen (den regissørorienterte Second Cinema), for å fokusere på filmens interaksjon med folket (Burton 1986, s. xi). Det blir da naturlig å vise til Leonardo Favios *Crónica de un niño solo*<sup>22</sup> fra 1964, et unntak blant den ellers politisk motiverte 1960-tallsfilmen den nye bølgen slektes på. Favio valgte å vise de marginalisertes verden, uten den politiske gløden til andre samtidige regissører, representert ved for eksempel Fernando Birri. Med en individuell estetikk og et svært lyrisk tilsnitt, var målet med filmen ”to show that, while there was a difference between living at the margins of society and living as an outlaw, there was only a small step between the two” (Konstantarakos 2006, s. 135). Favio så ikke på film som et redskap for å forandre situasjonen og presse fram politiske endringer, men som et redskap for å vise en del av virkeligheten man ellers ikke får ta del i.

Analysen av de fire filmene i denne oppgaven, samt en gjennomgang av øvrige tendenser i den nye argentinske filmen, viser at nybølgen vanskelig lar seg sammenligne med Third Cinema-retningen eller den politiserte filmen fra sent 1960-tall. Derimot tar den over etter den estetisk innovative, intellektualiserte filmen fra tidlig samme tiår, som senere utviklet seg i en mer sosialt bevisst, radikal og militant

---

<sup>22</sup> Nevnt i innledningen, side 6.



retning. Da, som på andre halvdel av 1990-tallet, skjedde et generasjonsskifte i det argentinske filmmiljøet. Da, som på 1990-tallet, bidro nyetablerte skoler til omstruktureringen. Den gangen var Fernando Birris dokumentarfilmskole i Santa Fe avgjørende for progresjonen, mens en rekke nye offentlige og private utdanningsinstitusjoner i Buenos Aires og omegn førte til store forandringer i tilnærming til film og selve produksjonsprosessen på 1990-tallet. Begge bølger viser situasjonen som den er, uten skjønning som var vanlig på 1980-tallet, og uten å mane til revolusjon som på 1960-1970-tallet, men den nyeste bølgen feller ingen dom, og kommer i hvert fall ikke med løsningen. Den sosiale apatien som flere forskere mente å spore i samfunnet etter den økonomiske nedgangen, gir seg tydelig til kjenne i filmens tone og budskap. Syndebukker finnes ikke, det eneste som stilles til veggs er den abstrakte størrelsen ”samfunnet”, og det er også den eventuelt sinne er rettet mot. Akkurat som i filmen fra tiårsskiftet 1950-1960, har det abstrakte i det hele tatt fått en viktig plass, i form av utstrakt metaforbruk, informasjonsgjerrighet og eksperimentering med filmspråket.

Og igjen, med unntak av *Nueve reinas* som ble en veritabel publikumssuksess, kan man snakke om en filmretning som paradoksalt nok blir for intellektuell og elitistisk til å nå miljøene som skildres i flere av filmene. Da vil jeg gå tilbake til Ana M. Lopez’ påstand om elitisme, først gjengitt i kapittel 3.3.2, der hun beskriver den tidlige 1960-tallsfilmen:

It was an intellectualised cinema designed for a small, elite, Buenos Aires audience, and its major achievement was to bring to the screen, with the technical fluidity of the European cinema, the world view and individualistic experiences of the Buenos Aires middle class (López 1988, s. 55)

Det samme kan sies, mer eller mindre ordrett, om den nyeste nybølgen. Den har riktignok fått mye oppmerksomhet på den utenlandske festivalscenen og høstet svært gode kritikker i hjemlandet, men folket har ikke flokket til kinoene for å se de lavmælte, langsomme og grovkornede filmene der individet brukes som eksempel på den sosiale nedgangen i samfunnet. Om det er fordi mennesker utenfor filmmiljøet foretrekker eskapisme i tunge tider skal være usagt i denne oppgaven, men som Marcelo Altmars tidligere omtalte statistikker viser, er det den nordamerikanske blockbusterfilmen som er publikumsvinner i Argentina som i resten av verden, med en markedsandel på hele 76,6 prosent i 2001 (Altmark 2002).

Filmskribent Fernando Martín Peña trekker de samme linjene i sin sammenlignende studie *Generaciones 60/90* (2003), der han finner mange likheter i de to tiårenes uavhengige filmproduksjon, både med hensyn til estetikk, temaer, suksess på festivaler, søken etter det autentiske og måten begge tar avstand fra en type film de ikke føler representerer folket. Han trekker imidlertid også fram at de sliter med de samme utfordringene, som at de ikke evner å samarbeide og utveksle ideer, eller organisere seg.

## ***11 AVSLUTNING***

Siden arbeidet med denne oppgaven startet, har den nye bølgen i argentinsk film blitt avløst av mer generelle temaer, større variasjon i filmspråket og en tilbakevending til det landets kunstnere aldri blir ferdig med: Det traumatiske diktaturet.

Økonomikurven har pekt oppover i flere år nå, og til tross for fortsatt stor fattigdom, er tilstanden en helt annen enn den var i begynnelsen av det nye årtusenet. På sett og vis har utviklingen gjort det enklere for meg i arbeidet med oppgaven. Den nye bølgen er et avsluttet kapittel selv om visse elementer lever videre, og den er dermed lettere å definere og tegne opp. Ingen filmskapere ville inkludere seg selv da det sto på, i dag er saken en litt annen og regissørene innrømmer selv at de var med på et aldri så lite paradigmeskifte.

Analysen av disse fire filmene av fire forskjellige regissører viser, sammen med kunnskapen om andre samtidige utgivelser i landet, at man *kan* snakke om en ny trend i Argentina. Det dreier seg om enkle historier om individer påvirket av samfunnet rundt seg, fortalt i et nedstrippet filmspråk uten den konvensjonelle underholdningsfilmens storslagenhet eller tydelige budskap. Det enkle er på alle måter et ideal. Utover disse fellestrekkene skiller filmene seg fra hverandre på mange måter, men det at de alle tar utgangspunkt i det samme samfunnet og har den samme motivasjonen som utgangspunkt, gjør at man kan snakke om en felles stemning eller tone.

Filmspråket i bølgen har blitt kalt både hyperrealistisk og skittenrealistisk, og det sosiale blir stadig trukket fram som hovedtema. Det er viktig å huske på at disse beskrivelsene ikke bare passer på argentinsk film, men også dekker tendenser i Europa, USA og andre deler av verden. Både før og etter de nye selvstendige regissørene slo gjennom i Argentina, gjorde den skitne realismen seg gjeldende i Europa, spesielt i Storbritannia, med regissører som Ken Loach, Mike Figgis, Mike Leigh, Lynne Ramsay, Danny Boyle og Michael Winterbottom (Orr 2004). I Sverige er Lukas Moodysson en representant for stilen, mens Pål Sletaunes *Budbringeren* (1997) og *Amatørene* (2001) utvilsomt sorterer inn i en skittenrealistisk sjanger. Jeg mener likevel den nye realismen i Argentina skiller seg fra tilsvarende i andre deler av verden.

Først og fremst har den nye argentinske filmen nærmere bånd til nylig samfunnsutvikling, både politisk, økonomisk og sosialt, enn sine europeiske motsvar. Den har dermed, for å svare på det jeg spurte om i problemstillingen, blitt påvirket av sin sosioøkonomiske samtid. Filmen er også mer enhetlig med hensyn til tematikk, der et eller flere individer blir bilder på noe som gjelder mange flere, i motsetning til den europeiske realismen, som ofte baserer seg på utskudd og særtilfeller. Problemene som karakterene møter i argentinsk film, er noe store deler av befolkningen kan identifisere seg med, enten det gjelder arbeidsledighet, kriminalitet eller opplevelsen av å miste sosial status. Filmene mangler et entydig budskap og maner ikke til forandringer, de er mer for tilbaketrunkne beskrivelser å regne. Tilnærmingen kan minne om den spanske costumbrismen<sup>23</sup>, som fokuserte på hverdagslivet, fra vanlige menneskers ståsted, i et nedstrippet og rent språk uten etiske føringer. Som et slags mellomledd mellom romantikken og realismen, tok den for seg marginale skikkelser, med en enkel estetikk (García López 1990).

I tillegg til den forenende tematikken og tonen, snakker man i Argentina også om en bølge som etter hvert ble dominerende i landets totale filmproduksjon. Vel å merke ikke i forhold til publikumstall, kommersielt fortsatte underholdningsfilmen å regjere, men i antallet produksjoner som kan sorteres inn under bølgen. I andre land har skittenrealismen vært et unntak snarere enn en regel. Den er spesifikke regissørers

---

<sup>23</sup> Se innledningen til kapittel 10 for fullstendig definisjon.

varemerke, ikke en omfattende, vidtfavnende tendens, og hører framfor alt kunstfilmens noe marginaliserte verden til. Den nye bølgen har ikke bare gjort seg bemerket i filmen som sådan, hele bransjen har blitt påvirket. Man snakker om et generasjonsskifte. De nyutdannede filmskaperne opererte dessuten utenfor den etablerte industrien, de var uavhengige. Siden de ikke hadde samme tilgang til midler og finansiering, valgte de å skjære ned på de tekniske utgiftene, noe som igjen påvirket filmspråket. Da de senere fikk større budsjetter, fortsatte de likevel å lage film på en nedstrippet, håndverksbasert og dugnadsinspirert måte. Estetikken ble etter hvert også tatt opp av etablerte regissører, og fikk dermed stor gjennomslagskraft i landet.

Grovt kan man oppsummere at den argentinske nybølgen varte fra 1997 til 2004, at den var påvirket av retninger før den, først og fremst den intellektuelle argentinske sekstitallsfilmen og den italienske neorealismen, og at den i innhold og natur tok avstand fra den konvensjonelle stilen som rådet rett før den, som fortsatte å eksistere parallelt, og som fremdeles står sterkest. Tematikken er nært knyttet opp til sosioøkonomiske forandringer i landet, men de konkrete aspektene tas gjerne opp som et bakteppe eller på en abstrakt og metaforisk måte. Eller som Quintin, en av de viktigste skikkelsene i det argentinske filmmiljøet, både det uavhengige og det etablerte, oppsummerte i sitt kapittel i FIPRESCI's antologi *New Argentine Cinema*:

Poverty is not a horror outside the frame or postcard of a shantytown, but is the material from which these films have been made. The extreme economic decline of recent years, the appearance of new social groups and new forms of language and relationships, found no answer in the old Argentine cinema, confined to its own blindness, immune to what was happening beyond the front-page newspaper headlines. By contrast, the new directors have not found solutions to the ills of the country, although they are not afraid of examining them (Quintín 2002, s. 114).

## **12 KILDER**

### **12.1 Filmer**

Israel Adrián Caetano (2002) *Un oso rojo*. Lita Stantic Producciones, Cinema Tropical.

Martel, Lucrecia (2001) *La ciénaga*. Lita Stantic Producciones, Cinema Tropical.

Bielinsky, Fabián (2000) *Nueve reinas*. Buena Vista International.

Trapero, Pablo (1999) *Mundo grúa*. Lita Stantic Producciones, INCAA.

### **12.2 Litteratur**

Allen, Robert C. og Douglas Gomery (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York, McGraw-Hill.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie og Marc Vernet (1992) *Aesthetics of Film*. Austin, University of Texas Press.

Auyero, Javier (2002) "We are all cursed", i Nouzeilles, Gabriela og Graciela Montaldo (red.) *The Argentina Reader. History, culture, politics*. Durham, Duke University Press.

Bakøy, Eva (2008) "Retningslinjer for den filmvitenskapelige næranalysen", i Bakøy, Eva og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo, Universitetsforlaget.

Birkvad, Søren (2008) "Kunstens stedfortredende sanselighet: stil i film", i Bakøy, Eva og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo, Universitetsforlaget.

Birri, Fernando (1983) "Cinema and Underdevelopment", i Michael Chanan (red.) *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*. London, BFI.

Boggs, Carl og Thomas Pollard (2003) *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Lanham, Rowman & Littlefield.

Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Harvard University Press.

Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London, Routledge.

Bordwell, David og Kristin Thompson (2001) *Film Art: An Introduction, 6th edition*. New York, McGraw-Hill.

Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley, University of California Press.

- Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum (2002) *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*. Oslo, Gyldendal Akademisk.
- Burton, Julianne (1986) *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin, University of Texas Press.
- Córdova, Verónica S. (2002) *Cinema and Revolution in Latin America*. Doktorgradsavhandling ved Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Coscia, Jorge (2005) *Del estallido a la esperanza*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Falicov, Tamara L. (2007) *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London, Wallflower Press.
- Ferro, Marc (1988) *Cinema and History*. Detroit, Wayne State University Press.
- García López, José (1990) *Historia de la literatura española*. Barcelona, Ediciones Vicens Vives.
- Getino, Octavio (1996) *La tercera mirada: Panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires, Paidós.
- Getino, Octavio (2005) *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ediciones CICCUS.
- Getino, Octavio og Susana Velleggia (2002) *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- Gripsrud, Jostein (1991) ”Moving Images, Moving Identities: Texts and Contexts in the Reception Theory of Film and Television”, i Jostein Gripsrud, Anders Johansen og Peter Larsen (red.) *Filmhistorie – fjernsynshistorie: perspektiver, metoder, kilder*. Oslo, Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.
- Jerslev, Anne (2008) ”Stil i *Lost Highway*”, i Bakøy, Eva og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Jönsson, Mats (2004) *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960-2000*. Lund, KFS.
- King, John (2000) *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London, Verso.
- Konstantarakos, Myrto (2006) ”New Argentine Cinema”, i Linda Badley, R. Barton Palmer og Steven Jay Schneider (red.) *Traditions in World Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Kracauer, Siegfried (1947) *From Caligari to Hitler*. New York, North River Press.

Larsen, Peter (1991) "Filmhistorie: Tekst/kontekst. Om Siegfried Kracauers Caligari-prosjekt", i Gripsrud, Jostein, A. Johansen og Peter Larsen (red.) *Filmhistorie – fjernsynshistorie: perspektiver, metoder, kilder*. Oslo, Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.

Larsen, Peter (1999) "Teoretiske og analytiske grunnbegreper" i Larsen, Peter og Liv Hausken (red.) *Medievitenskap bind 2: Medier, tekstteori og tekstanalyse*. Bergen, Fagbokforlaget.

Lerer, Diego (2002) "Pablo Trapero: Man of Suburbia", i Horacio Bernades, Diego Lerer og Sergio Wolf (red.) *New Argentine Cinema. Themes, Auteurs and Trends of Innovation*. Buenos Aires, Fipresci Argentina.

López, Ana M. (1988) "Argentina 1955-1976, The Film Industry and the Margins", i John King og N. Torrents (red.) *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*. London, BFI.

López, Ana M. (2003) "'Train of Shadows': Early Cinema and Modernity in Latin America" i Ella Shohat og Robert Stam (red.) *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, Rutgers University Press.

Maranghello, César (2005) *Breve historia del cine argentino*. Barcelona, Laertes.

Monteagudo, Luciano (2002) "Whispers at Siesta Time", i Horacio Bernades, Diego Lerer og Sergio Wolf (red.) *New Argentine Cinema. Themes, Auteurs and Trends of Innovation*. Buenos Aires, Fipresci Argentina.

Moseng, Jo Sondre (2008) "Ideologi og film", i Bakøy, Eva og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo, Universitetsforlaget.

Nouzeilles, Gabriela og Graciela Montaldo (red.) (2002) *The Argentina Reader. History, culture, politics*. Durham, Duke University Press.

Orr, John (2004) "New Directions in European Cinema", i Ezra, Elizabeth (red.) *European Cinema*. Oxford, University Press.

Paulinelli, María (Red.) (2005) *Poéticas en el cine argentino*. Córdoba, Comunicarte Editorial.

Peña, Fernando Martín (Red.) (2003) *Generaciones 60/90. Cine Argentino Independiente*. Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini.

Pines og Paul Willemen (Red.) (1989) *Questions of Third Cinema*. London: BFI.

Pick, Zuzana (1978) *Latin American Filmmakers and the Third Cinema*. Ottawa, Carleton University Film Studies Program.

Quintín, Manuel (2002) "From One Generation to Another: Is there a Dividing Line?" i Horacio Bernades, Diego Lerer og Sergio Wolf (red.) *New Argentine Cinema. Themes, Auteurs and Trends of Innovation*. Buenos Aires, Fipresci Argentina.

Rich, B. Ruby (1998) "An/Other View of New Latin American Cinema", i Martin, Michael T. (red.) *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit, Wayne University Press.

Romero, Luis Alberto (2002) *A History of Argentina in the Twentieth Century*. Philadelphia, Pennsylvania State University Press.

Rommetveit, Ingrid og Anne-Lise With (2008) "Tematisk analyse som balansekunst. Om råstoff, usynlighet og fortolkning", i Bakøy, Eva og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo, Universitetsforlaget.

Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Malden, Blackwell Publishing.

Stam, Robert og Toby Miller (2000) *Film and Theory. An Anthology*. Malden, Blackwell Publishers.

Thompson, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge, Harvard University Press.

Willemen, Paul (1994) *Looks and frictions*. London, British Film Institute.

### **12.3 Artikler**

Bellas, José og Pablo Schanton (1998) "Palo y la bolsa", i *Clarín*, 16. januar 1998.

Carli, Guillermo de (2003) "Sliding into crisis. Reflections on New Argentine Cinema", i *Vertigo*, vol. 2, no. 4, 2003.

Cerro, Ana María og Osvaldo Meloni (2000) "Determinants of the crime rate in Argentina during the '90s", *Estudios de Economía*, University of Chile, Department of Economics vol. 27.

Nymark, Johannes (1990): "Argentina". I *Latin-Amerika nå*. Hans Petter Buvollen (red.). Oslo, Kunnskapsforlaget.

Oubiña, David (2004) "Between Breakup and Tradition: Recent Argentinian Cinema", i *Senses of Cinema*, Issue 31, 2004.

Scott, A. O. (2003) "Out of jail, in search of someone to protect", i *New York Times*, 31. mars 2003.

### **12.4 Artikler på internett**

Alomar, Martín (2001) "(Una) Breve historia del cine independiente argentino", på Cinenacional.com. URL: <http://www.cinenacional.com/notas/index.php?nota=300>

Battle, Diego (1999) "Vientos de esperanza", i *La Nación*, 17. juni 1999. URL: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=142488](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=142488)

Battle, Diego (2002) "Logrado western urbano de Caetano", i *La Nación*, 3. oktober 2002. URL: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=436990](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=436990)



- Bernárdez, Jorge og Demián Aiello (2001) "Apuntes sobre un espejismo", på Cinenacional.com. URL: <http://www.cinenacional.com/notas/index.php?nota=299>
- Chattás, Jonathan (2006) på undervisningsportalen Educ.ar. URL: <http://weblog.educ.ar/noticias/archives/008236.php>
- Chaw, Walter (2002) "Heavy Hitters of the New Argentine Cinema", på Film Freak Central. URL: <http://filmfreakcentral.net/notes/argentinecinema.htm>
- Dargis, Manohla (2003) "Bolivia", i *Los Angeles Times*, 6. juni 2003. URL: <http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-et-manohla6jun06,0,1807543.story>
- Holden, Stephen (2000) "An unemployed guy who won't follow doctor's orders", i *New York Times*, 3. april 2000. URL: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E00E7D81E3CF930A35757C0A9669C8B63>
- Jeter, Jon (2003) "As crime soars, Argentines alter outgoing ways", i Washington Post, 27. januar 2003. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A47139-2003Jan26.html>
- Jones, Michael (2008) "Bafici bounces back", på Varietys filmblogg. URL: <http://www.variety.com/blog/1390000339/post/1690025169.html>
- Karstulovich, Federico (2008) "Cine argentino contemporáneo. Espacio, estilo, lengua", kurspresentasjon ved lærestedet Swarthmore i Buenos Aires. URL: <http://www.swarthmoreba.com.ar/pdf/Curso-27-Karstulovich.pdf>
- Macnab, Geoffrey (2002) "Bust and boom", i *The Guardian*, 30. januar 2002. URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2002/jan/30/artsfeatures.argentina>
- Miller, Brian (2002) "All in the family", i *Seattle Weekly*, 7.-13. mars 2002. URL: <http://www.seattleweekly.com/2002-03-06/film/all-in-the-family>
- Newbery, Charles (2004) "Quotas give screen time to local pics", i Varietys nettutgave. URL: <http://www.variety.com/article/VR1117907543.html?categoryid=13&cs=1>
- Newbery, Charles (2009) "Argentina stiffens quotas", i Variety på nett. URL: <http://www.variety.com/article/VR1117999008.html?categoryid=13&cs=1>
- Papic, Diego (2001) "Let it be", på Cinenacional.com. URL: <http://www.cinenacional.com/notas/index.php?nota=298>
- Ramisetti, Kirithana (2008) "Gimme a Break-In: 13 Great Heist Movies", på Entertainment Weeklys nettutgave. URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,969054,00.html>
- San Pedro, Jorge (2005) "Argentina's soaring crime rate", i Contemporary Review, funnet på følgende URL:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2242/is\\_1668\\_286/ai\\_n14709975/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2242/is_1668_286/ai_n14709975/)

Sartora, Josefina (2002) ”Un oso rojo”, på Cineismos nettutgave. URL:  
<http://www.cineismo.com/criticas/un-oso-rojo.htm>

Scholz, Pablo O. (2002) ”Grande, como un abrazo de oso”, i *Clarín*, 3. oktober 2002.  
URL: <http://www.clarin.com/diario/2002/10/03/c-00501.htm>

Ulysses (2000) ”Interview with Fabián Bielinsky of Nine Queens”, på Ain’t It Cool  
News. URL: <http://www.aintitcool.com/?q=node/7270>

Wold, Bjørn K. og Stein Opdahl (2002) ”Fattigdoms- og fordelingsstatistikkens  
utfordringer”, i Statistisk sentralbyrås magasin, frigitt 29. august 2002. URL:  
<http://www.ssb.no/magasinet/internasjonalt/art-2002-08-29-01.html>

Young, Neil (2002) ”Red Bear”, hos Jigsaw Lounge, 19. september 2002. URL:  
<http://www.jigsawlounge.co.uk/film/redbear.html>

### **12.5 Databaser på internett**

Argentina: <http://www.argentina.ar>

Cine Nacional: <http://www.cinenacional.com/>

Instituto Nacional de Estadística y de Censos (INDEC):  
<http://www.indec.gov.ar/indec/ingles.asp>

Kommuner på nett: <http://www.mininterior.gov.ar/municipales/>

The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/>