

26. internationales forum des jungen films berlin 1996

40

46. internationale
filmfestspiele berlin

PATRON

Der Grundbesitzer / The Owner

Land: Argentinien/Uruguay 1995. **Produktion:** Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales Argentina, Aleph Producciones Argentina, CEMA - Centro de Medios Audiovisuales. **Regie, Buch:** Jorge Rocca, nach dem Roman 'Patrón' von Abelardo Castillo.

Kamera: Daniel Rodríguez Maseda. **Ausstattung:** Enrique Badaró Nadal. **Kostüme, Maske:** Rosina Molinolo. **Musik:** Lito Vitale. **Ton:** Marcos de Aguirre. **Schnitt:** Marcela Saenz. **Castig:** Carlos Viana. **Aufnahmeleitung:** Ivonne Dessent. **Produktionsleitung:** Andrea Pollio. **Organisation Außenaufnahmen:** Andres Scarrone. **Regieassistent:** Daniel Burman, Aldo Romero, Daniela Speranza, Cristian Bernard. **Kameraassistent:** Ernesto Musitelli, Raul Scheverri. **Produktionsassistent:** Ana Laura Minetti, Nancy Ledo, Ana Ines Bistiancic. **Ausführender Produzent:** Esteban Schroeder (Uruguay).

Darsteller: Walter Reyno (Antenor), Gabriel Cedres (junger Antenor), Eduardo Prous (Caudillo), Gonzalo Viana (schadenfrohes Kind), Valentina Bassi (Paula), Mauricio Garcia (Sixto), Gloria Demassi (Witwe), Francisco Murell (alter Tänzer), Dante Alfonso (Fabio), Jorge Bazzano (Tomás), Sara Larocca (Großmutter), Wiliam de la Pedrueza ('Malambo'-Tänzer), Leonor Manso (Délia), Vera Bernhard (die Tränenreiche), Dardo Delgado (Doktor).

Format: 35mm, 1:1.66, Farbe/Schwarzweiß.

Länge: 87 Minuten.

Uraufführung: 6. Juli 1995, Internationales Filmfestival Montréal.

Weltvertrieb: Aleph Producciones SA, Maipú 853, 3er piso, Buenos Aires, Argentinien. Tel.: (541) 3126876, Fax: (541)3124150

Inhalt

Sie hatte es immer geahnt, aber jetzt erzählte Tomasina ihr alles: Sie, Paula, trug ein Kind ihres Herrn unter dem Herzen. In einem Messerkampf hatte er alle Rechte über sie gewonnen. Das sagte jedenfalls der 'Caudillo' in jener Nacht, und so geschah es. Er war Herr über die Ländereien geworden, durch die er bis zum Morgengrauen ritt. Er war Herr über die Menschen, die dort geboren waren. Und auch Paula, die viele Jahre später diesseits des Zaunes geboren war, gehörte ihm - um ihm unter anderem einen Sohn zu gebären, der nach seinem Tod den Besitz übernehmen sollte. Denn er hatte niemanden, dem er sein Vermögen vererben konnte. Niemand beschützte sie, nicht einmal die Großmutter, ihre einzige Angehörige, sagte ein Wort. Sie heirateten, und auf der Hochzeitsfeier bemerkte sie, daß dieser alte Mann - wesentlich älter als sie - ein wildes Tier war, immer auf dem Sprung, sich und seine Habe um jeden Preis zu verteidigen. Dann kam der Sex, der nichts mit Liebe zu tun hatte, und der Befehl, zu empfangen, zu gebären. Die Zeit verging, und er war allmählich enttäuscht darüber, daß sie nicht schwanger wurde. In jenen Nächten wurde der Sex zwanghaft, verzweifelt.

Unter den flüchtigen Blicken von Delias, ihrer Aufseherin, wanderte sie durch das Anwesen, das ihr nur teilweise zugänglich war. Aus ihrem Übermut wurde ein Alptraum, als sie die verbotenen Räume betrat. Der Tod der Großmutter und ein Ort, eine Zeit, die nicht zu ihr gehörten. Antenor fühlte sich betrogen. Er begann zu trinken und Gewalt zu verbreiten. Paula schlug auf ihren Bauch, Antenor drang wütend in sie ein. Sie tritt es nicht ab, aber diesmal war er sicher und glaubte ihr nicht. Er schickte

Synopsis

Paula's worst suspicions were confirmed by Tomasina: she was carrying the Patron's child. He had 'won' her in a knife-fight. The 'Caudillo' had told her it would be so, and so it was. He was the master of the estate and he rode on his land until dawn. He was the master of the people on the land. And Paula also became his property. She was to give him a son, an heir who would one day become the Patron, who would inherit his vast fortune. Nobody had protected Paula, not even her only relative, her grandmother, had said a word. Paula remained silent, too. They were married. At the wedding party Paula noticed how like a fierce animal this old man was, ready to defend himself and his property at any cost. There was no love between them, only intercourse to produce a child. Time went by and he started to be disappointed because she didn't get pregnant. Sex became more compulsive and desperate. Paula strolled through the estate to which she had only partial access. Delia watched her constantly. Paula's courage turned into a nightmare when she entered a forbidden room. Her grandmother died and she found herself living in a time and place she didn't belong.

And Antenor felt cheated and deceived. He began to drink and be violent. Paula beat her belly and Antenor penetrated her furiously. He was sure that it worked this time and sent her to Tomasina who told her that she was pregnant. On her way back to the Big House, the innocent glance of a 'peon' provoked a dispute, and the old man once again used his fists. Accidentally, or maybe not, someone released the bull into the yard, permanently disabling Antenor. He had lost the power of speech, he could no longer walk. He was waiting, motionless, for the birth of his son. Autumn and winter came and went by. Antenor, wheelchair-bound, was sitting at the window, looking at the open country. The key to his bedroom, which she used to shut his door, was dangling on a chain over Paula's big belly.

Paula began to fight for her position and pushed herself between Antenor and his people. For the first time, Antenor, the Patron, was scared. The day before, he had tried to get up and fell down, crumpled at her feet, feeling helpless like a defenseless baby. She went out and prepared the cart for departure. But she didn't leave, in-



sie zu Tomasina, und da wußte auch Paula, was die alte Hebamme ihr bestätigte. Sie kehrte ins Haus zurück. Die unschuldig-begehrlichen Blicke des 'Peon' wurden zum Streitthema: der Alte gebrauchte wieder einmal die Fäuste, irgendjemand ließ - absichtlich oder auch nicht - den Bullen im Hof frei. Antenor blieb behindert. Er konnte sich nicht mehr bewegen und nicht mehr sprechen. Er konnte nur reglos die Geburt seines Sohnes erwarten. Herbst und Winter verstrichen, der Rollstuhl stand am Fenster, hinter dem sich das weite Land erstreckte, und über Paulas dickem Bauch hing der Schlüssel, mit dem sie Antenors Schlafzimmer verschloß.

Paula drängte sich zwischen Antenor und seine Leute, nahm seinen Platz ein, und Antenor hatte zum erstenmal Angst. Eines Tages versuchte er, wie ein gehörntes Tier, aufzustehen, fiel aber vor Paula hin wie ein unbeholfenes, wehrloses Baby. Sie ging nach draußen, dick und schwer, und bereitete den Wagen zur Abfahrt vor. Aber sie blieb. Sie entband in jenem Haus, nachts und ganz allein. Antenor hörte, wie sie schrie und das Baby weinte; und wie dann eine schreckliche Stille einkehrte, voller Vorahnungen, die bis zum Morgengrauen andauerte. Am nächsten Tag beendete Paula seine lange, alte Geschichte.

Produktionsmitteilung

Gespräch mit Jorge Rocca

Peter B. Schumann: PATRON fällt völlig aus dem Rahmen dessen, was die argentinische Kinematografie gemeinhin bietet. Wie war es möglich, einen Film gegen den Strom des aufwendig gemachten, risikoscheuen, buntbebilderten Kinos zu machen?

Jorge Rocca: Zunächst einmal wollten wir tatsächlich etwas anderes machen, denn meines Erachtens mißtrauen selbst unsere großen Regisseure den Bildern. Sie illustrieren nur, was der Dialog bereits zum Ausdruck bringt, sie verdoppeln ihn. Deshalb habe ich einen anderen Weg gewählt und versucht, über die Bilder eine Atmosphäre zu erzeugen. Das birgt natürlich ein kommerzielles Risiko...

P.B.S.: ... weil die Ausdrucksmittel sich gegen die Sehgewohnheiten des Publikums richten.

J.R.: Und um dieses Risiko zu verkleinern, brauchte ich Unterstützung, denn ich konnte die Produzenten damit nicht allein lassen. Ich hatte Glück und gewann einen Wettbewerb für Erstlingsfilme, den das Filminstitut veranstaltete.

P.B.S.: Das erstaunt mich etwas, denn das Filminstitut hat sich in den letzten Jahren nicht gerade durch eine zukunftsweisende Politik ausgezeichnet. Aber vielleicht hat der ständige Wechsel an der Spitze des Instituts - fünf Direktoren in zwei Jahren - die Entscheidung erleichtert. Wie ist denn die uruguayische Beteiligung zustande gekommen? Uruguay hat zwar eine der besten Kinematheken Lateinamerikas, ist aber als Filmproduzent bisher wenig in Erscheinung getreten, obwohl sich das in den letzten drei bis vier Jahren etwas gebessert hat.

J.R.: Eine der Voraussetzungen für die Realisierung des Projekts war die Verpflichtung, mit einem sehr kleinen Budget auszukommen, das weit unter den sonst üblichen Produktionskosten lag. Um dies einzuhalten, gab es nur einen Weg: nach Uruguay zu gehen, wo alles viel billiger ist als bei uns. In Montevideo gibt es sehr viele filmbegeisterte Leute, die meist nur auf Video drehen können und uns deshalb mit großem Enthusiasmus unterstützt haben.

P.B.S.: Wie hoch war das Budget?

J.R.: 600.000 Dollar.

P.B.S.: Das ist nach deutschen Maßstäben Low-Budget.

J.R.: Und in Argentinien entspricht es der unteren Hälfte unserer durchschnittlichen Produktionskosten, obwohl damit kaum noch einer dreht. Normalerweise kalkulieren wir zwischen 1,2 und 1,8 Millionen Dollar.

P.B.S.: Was war nun der uruguayische Anteil?

J.R.: PATRON wurde komplett in Uruguay gedreht, die meisten

stead she went upstairs and gave birth at night, alone. Antenor heard her screams, he heard the baby's screams. Then a terrible silence. Premonitions. Dawn. The next day Paula finished his long and old story.

Interview with Jorge Rocca

Peter B. Schumann: PATRON is quite different from most films produced in Argentina. How did you manage to make a film which is so unlike Argentina's lavish, 'safe' and colourful movies?

Jorge Rocca: At first we really wanted to do something very different. I think that our own directors don't really trust images. They merely illustrate the dialogue, they double it. I chose a different path. I tried to use images to create an atmosphere. That's commercially risky, of course...

P.B.S.: ...because it goes against people's viewing habits.

J.R.: In order to reduce the risk, I needed support, I couldn't leave the producers alone with this problem. I was lucky because I won a competition for first feature films, organised by the film institute.

P.B.S.: I am a bit surprised, because the film institute hasn't exactly had a progressive policy in recent years. Perhaps the decision was made easier because management has changed five times in two years. Why did Uruguay participate? How did this come about? Uruguay has one of the best cinematheques in Latin America, but has hardly ever devoted itself to film production, except in the last three to four years.

J.R.: One of the conditions of the project was that we had to keep within a very small budget, much lower than the usual production budget. We had to go to Uruguay to keep this condition, because it's much cheaper there. There are many film enthusiasts in Montevideo who are only able to film with video and who supported us with great enthusiasm.

P.B.S.: What was the budget?

J.R.: 600,000 Dollars.

P.B.S.: This is low budget according to German standards.

J.R.: In Argentina it would be at the lower end of average production costs, even though no one makes films with such low budgets. Usually you have to calculate around 1.2 to 1.8 million dollars.

P.B.S.: How high was the Uruguayan share?

J.R.: PATRON was made entirely in Uruguay, most actors are from there; amongst others, the main lead Walter Reyno, a well-known figure in Uruguayan theatre. His partner Valeria Bassi comes from Buenos Aires. We had an Uruguayan co-producer who provided us with a cameraman, the majority of technicians and film technology, and who was responsible for the shooting. Editing and post-production were done in Buenos Aires, the negative was developed in New York, the sound was mixed in Santiago de Chile and the stereo sound in Los Angeles - we had to work there because we got high quality work for moderate prices.

P.B.S.: In the words of the Uruguayan weekly magazine 'Brecha' the whole project was 'the first true Uruguayan-Argentinian co-production'.

J.R.: You could call it that. And it was a good experience.

P.B.S.: The film begins and ends in colour, the plot itself is in black and white. The colour sequences are meant to be the frame around the black and white core, a kind of ellipsis. Antenor, the patron, commits a murder in the prologue, shot in colour, which makes his social ascent possible. The black and white main plot ends with mur-

Schauspieler stammen von dort, u.a. der Hauptdarsteller Walter Reyno, eine bekannte Gestalt des uruguayischen Theaters. Seine Partnerin Valentina Bassi kommt aus Buenos Aires. Wir hatten einen uruguayischen Co-Produzenten, der den Kameramann, einen Großteil der Techniker und der Filmtechnik stellte und für die Dreharbeiten verantwortlich war. Schnitt und Endfertigung geschahen in Buenos Aires, das Negativ wurde in New York entwickelt, die Tonmischung in Santiago de Chile vorgenommen, der Stereoton in Los Angeles hergestellt - wir mußten dort arbeiten, wo wir hohe Qualität zu moderaten Preisen erhielten.

P.B.S.: Aber das Ganze war eine Co-Produktion, „die erste uruguayisch-argentinische Co-Produktion, die diesen Namen wirklich verdient“ - wie die uruguayische Wochenzeitschrift 'Brecha' lobend schrieb?

J.R.: Das kann man wohl sagen, und es war eine gute Erfahrung.

P.B.S.: Der Film beginnt und endet in Farbe, dazwischen entwickelst du in Schwarzweiß die eigentliche Geschichte. Die Farbe legt sich wie eine Klammer um den schwarzweißen Kern, bildet eine Art Ellipse. Antenor, der Patrón, begeht im farbigen Prolog einen Mord, der ihm erst den sozialen Aufstieg ermöglicht. Mit einem Mord endet die (schwarzweiße) Haupthandlung, und mit dem Eintritt Paulas in ein neues Leben wird das Bild wieder farbiger. War das Deine Überlegung?

J.R.: Es war eine ästhetische Entscheidung, denn ich glaube, daß wir heute, nachdem wir dreißig Jahre lang die Vulgarisierung der Farbe betrieben haben, zum Schwarzweiß zurückkehren sollten. Und es gibt immer mehr Regisseure, die so denken. Außerdem hat mir das Schwarzweiß erlaubt, die Dramatik der Geschichte zu verstärken. Hinzu kommt eine erzählerische Strategie: in schwarzweiß konnten wir das Ganze wie einen argentinischen Milieufilm der vierziger Jahre anlegen, zumindest bis zur Hochzeit, also mit ganz wenigen Mitteln die Epoche von vor fünfzig Jahren auferstehen lassen, ohne zusätzliche Produktionsmittel, fast nur durch die Beleuchtung wie in den vierziger Jahren. Das Schwarzweiß erlaubte uns weiter, den Zeitverlauf, der für den Fortgang der Handlung wichtig ist, deutlich zu machen und zwar ohne den Aufwand, den die Farbphotographie benötigt. Wir haben den Film im Frühsommer gedreht, als es viel regnete und alles ganz grün war, und wir hätten beträchtliche Anstrengungen unternehmen müssen, um das Klima einzelner Szenen zu erreichen. Aber das Schwarzweiß machte da keine Probleme, auch nicht bei der Angleichung von Kostümen usw. Im übrigen habe ich den Film immer nur in Schwarzweiß gesehen.

P.B.S.: Wenn das alles so leicht ist, warum bedurfte es dann der 'Komplikation' mit der 'elliptischen' Farbe?

J.R.: Du hast den dramaturgischen Grund erklärt: Prolog und Epilog, in denen beide sozusagen das System ihrer Macht gestalten, zu sich selber finden, sind in Farbe. Aber es gibt neben dem ästhetischen auch noch einen praktischen Grund: ich habe befürchtet, daß die Kommerzialisierung des Films in Schwarzweiß noch schwieriger sein könnte und deshalb nach einem Ausweg gesucht. Ich glaube, wir haben eine gute Lösung gefunden und können auf diese Weise noch einmal die beiden Hauptfiguren - alle anderen sind wirklich Nebensache - akzentuieren.

P.B.S.: Ist der Patrón Opfer oder Repräsentant der Verhältnisse?

J.R.: Die gleichnamige Erzählung von Abelardo Castillo aus den sechziger Jahren, die dem Film zugrunde liegt, ist viel umfangreicher als die Geschichte, die wir erzählen. Ich habe eine lineare und politische Deutung vorgenommen. Deshalb erscheint der Patrón bei mir als jemand, der die Rolle spielt, für die ihn die Gesellschaft erzogen hat. Sie hat seine Haltung vorgeprägt, und auch die von Paula, und beides hat einen hohen Preis. Damit sie diesen Kanon durchbrechen kann, muß sie eine Tat von der Dimension einer griechischen Tragödie auf sich nehmen.

P.B.S.: Mir scheint ihre Tat, die Ermordung ihres Kindes, wenig plausibel, wenn ich daran denke, was ein Kind für eine Mutter

der, and when Paula starts her new life, the film is shot in colour again. That's how you thought about it, isn't it?

J.R.: It was an aesthetic decision, because, I think, after thirty years of using colour, we should return to black and white. More and more directors think like this. Furthermore, black and white photography enabled me to emphasize the dramatic aspects of the plot. It is also a narrative strategy: we were able to make the sequences before the wedding look like an Argentinian 40's milieu film, without a lot of additional means, apart from doing the lighting in the 40's style. Furthermore, black and white photography enabled us to illustrate the course of time, so important to the plot development, without the expenditure which is necessary for colour photography. We shot the film in early summer when it rained a lot and the trees were very green. We would have had to make huge efforts to recreate the climate in various scenes. By using black and white photography we avoided the problem. It was also easier to adjust the costumes. Lastly, I always 'saw' the film in black and white.

P.B.S.: If you had so many reasons to use black and white, why complicate it with 'elliptical' colour photography?

J.R.: You gave an explanation for the aesthetic reason: in the prologue and the epilogue power relations are established - in colour. Apart from the aesthetic reason, there is a practical reason. I was worried that it would be even more difficult to get distribution for a black and white film, and that's why I was looking for a solution. I think we found a good solution. Also, it puts still more emphasis on the two main protagonists - the other roles are less crucial anyhow.

P.B.S.: Is the patron a victim of circumstances or is he a representative of society's values?

J.R.: The film is based on Abelardo Castillo's narrative which was written in the 60's and which is much more extensive than our movie. I chose to give it a linear and political interpretation. In my reading, the patron is someone who fulfills society's expectations. Society has imposed its values on him and also on her, but they both have to pay a high price. In order to turn things around, she has to take it upon herself to commit a deed which has the dimensions of a Greek tragedy.

P.B.S.: I don't think that the baby's murder is very plausible, considering what a child means to a mother. Or am I thinking too much in terms of my own cultural norms?

J.R.: Absolutely not. And yet, despite the fact that abandoning children, even infanticide or baby trade don't fit our cultural norms either, it happens frequently. I stuck to the novel, even though I was aware that I was making the film for an urban audience. However, you only have to go a few kilometres outside of Buenos Aires and you'll find that this could happen any time, even today.

P.B.S.: What did you do before making this film?

J.R.: I come from production. I have worked with different directors like Tristan Bauer, Alejandro Agresti, Eliseo Subiela...

P.B.S.: ... they all showed films in the Forum.

J.R.: I first worked as a director when I made a nine minute video project, an adaptation of a literary work.

P.B.S.: In your first long feature you risk a lot more than most film students who make short films only to get into the film industry.

J.R.: It may have something to do with the fact that I didn't study film except by observing the directors I have worked for.

P.B.S.: None of these directors are 'fashionable' in the way you described earlier. Who influenced you in your

bedeutet. Oder ist das zu sehr vom Standpunkt meiner Gesellschaft aus gedacht?

J.R.: Durchaus nicht, aber bei uns ist das Im-Stich-lassen von Kindern an der Tagesordnung, obwohl es ganz und gar nicht unseren kulturellen Normen entspricht: das Im-Stich-lassen, auch die Ermordung von Kindern oder der Handel mit Kindern. Ich bin hier der Erzählung gefolgt und war mir dabei bewußt, daß dies ein Film für ein vorwiegend städtisches Publikum wird. Aber wenige Kilometer außerhalb von Buenos Aires sind die Verhältnisse noch immer so, daß diese Geschichte heute jederzeit passieren könnte.

P.B.S.: Was hast du vor diesem Film gemacht?

J.R.: Ich bin über die Produktion zur Filmindustrie gekommen, habe mit verschiedenen Regisseuren zusammengearbeitet wie Tristán Bauer, Alejandro Agresti, Eliseo Subiela ...

P.B.S.: ... sie alle haben Filme im Forum gezeigt.

J.R.: Mein einziger Vorläufer als Regisseur ist ein kurzes Video von neun Minuten, die Adaptation eines literarischen Werks.

P.B.S.: Du beweist in deinem ersten langen Spielfilm mehr Risikobereitschaft als die meisten Filmstudenten, die mit ihren Kurzfilmen oft nur den kürzesten Weg in die Industrie suchen.

J.R.: Vielleicht hängt das damit zusammen, daß ich nichts studiert habe außer den Filmen der Regisseure, für die ich arbeiten konnte.

P.B.S.: Und die nicht gerade zu den modischen Erscheinungen zählen, die du anfangs beschrieben hast. Was für filmische Vorbilder haben PATRON beeinflusst, vielleicht Robert Bresson?

J.R.: Mehr noch als dieser französische Meister der frühe Leonardo Favio, seine Schwarzweiß-Filme, die natürlich wieder von Bresson inspiriert sind, wir beide schulden Bresson sehr viel. Der Film selbst hat einen eher östlichen Rhythmus wie bestimmte russische, japanische und chinesische Filme. Dieser Rhythmus hängt von den Personen ab, aber er ist sehr viel langsamer als unser normales Leben..

P.B.S.: ... und eure normalen Filme. Kommen wir noch einmal zum Ausgangspunkt zurück: Was war am schwierigsten bei PATRON: den Film zu realisieren oder ihn später zu verleihen?

J.R.: Für die Realisierung haben wir eine gewisse finanzielle Unterstützung durch das Filminstitut erhalten: die Prämie, einen zusätzlichen Kredit, ohne diese offizielle Hilfe läuft heute so gut wie nichts mehr, nirgendwo in Lateinamerika. Aber ich glaube, das größere Problem ist zur Zeit das Herausbringen, nicht das Hervorbringen, den Film ans Publikum zu bringen. In den letzten Jahren ist die Anzahl der Kinos dramatisch gesunken und im gleichen Verhältnis dazu die Anzahl der Aufführungen vorwiegend nordamerikanischer Filme gestiegen. Die Kinos sind für uns heute so gut wie verschlossen, und zwar nicht nur für Filme wie diesen, der niemals für eine massive Auswertung gedacht war, sondern auch für sehr viele populärere Produktionen wie z.B. *Casas de fuego* von Stagnaro, der sehr gut lief und doch abgesetzt wurde, weil *Waterworld* noch besser zu laufen versprach. Dabei muß nach dem Filmgesetz jedes Kino für eine bestimmte Anzahl von Tagen argentinische Filme zeigen. Aber es gibt in Buenos Aires Kinos, die niemals einen argentinischen Film spielen, weil es für die Besitzer billiger ist, die entsprechende Strafe zu zahlen, anstatt das zu tun, was ihnen das Gesetz vorschreibt. Das Interview führte Peter B. Schumann

Biofilmographie

Der Drehbuchautor und Regisseur **Jorge Rocca** wurde 1947 in Quilmes bei Buenos Aires (Argentinien) geboren. Er schloß ein Architekturstudium ab, bevor er sich dem Film zuwandte. Er arbeitete als Produktionsassistent und Produktionsleiter, letzteres u.a. für *El lado oscuro del corazón* von Eliseo Subiela. In dem neunminütigen Videofilm *Pista de baile* war er Produzent, Drehbuchautor und Regisseur in einer Person.

work? Is Robert Bresson one of your models?

J.R.: Yes, but also the early Leonardo Favio, his black and white films which in turn were inspired by Bresson. Both of us owe him a lot. The film's rhythm has an Eastern flavour like certain Russian, Japanese and Chinese films. The rhythm depends on the people, but it is much slower than ordinary life...

P.B.S.: ...and slower than your ordinary films. Let's return once more to an earlier point: what was more difficult, making the film or finding a distributor?

J.R.: We received financial support from the film institute, extra credit. Without official help it is impossible to make films in Latin America. But it was an even greater problem to find distribution, to get the film to the public. The number of cinemas has fallen dramatically in recent years, while the exhibition of mostly North American movies has proportionally increased. We have little access to cinemas, not only for films such as PATRON, which was never meant to capture a large audience, but also for much more popular productions such as Stagnaro's *Casas de fuego*. The latter was withdrawn despite good box office takings because *Waterworld* promised to be an even greater hit. Even though Argentinian quotas stipulate that each cinema is supposed to show a specific number of Argentinian films for a specific number of days. There are cinema owners in Buenos Aires who never show Argentinian films because it is cheaper to pay the penalty instead of following the law. The interview was conducted by Peter B. Schumann.

Biofilmography

Scriptwriter and director **Jorge Rocca** was born 1947 in Quilmes, near Buenos Aires, Argentina. He studied architecture before turning to film. He worked as a production assistant and production manager, most recently for *El lado oscuro del corazón* by Eliseo Subiela. In the nine minute film *Pista de Baile* he was producer, scriptwriter and director.