

# Memòries d'un programador retirat

## Memories of a Retired Film Programmer

---

Eduardo Antín, *Quintín*

### RESUM

Des de la seva experiència personal com a director artístic del Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (Bafici), entre 2001 i 2004, l'autor comenta els criteris editorials i la política de programació del festival en aquells anys, segons l'objectiu de construir una arquitectura, un conjunt de seccions que es complementessin, potenciessin i no tinguessin jerarquies desiguals de manera que el festival no tingués un centre esperat i una perifèria ignorada, sinó una diversitat el més compacta possible. La idea era traçar una programació de "gènere i avantguarda", com a manera d'excloure el que hi havia enmig: les pel·lícules fabricades per a festivals. Després, es comenten els canvis que des d'aquells anys ha originat la tecnologia digital en l'accés a les pel·lícules, i les tendències que s'han anat creant en els festivals internacionals i entre la crítica. Finalment, l'article se centra en les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, com a màxim exponent de cinema comparat, i de filosofia o pensament sobre la relació entre el cinema i el món.

### PARAULES CLAU

Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (Bafici), festivals de cinema, criteris de programació, espectador, cinema comparat, nou cinema argentí, tecnologia digital, Júlio Bressane, Jonas Mekas, *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

### ABSTRACT

Based on his experience as artistic director of the Buenos Aires International Festival of Independent Film (BAFICI) from 2001 until 2004, Quintín reflects on the editorial criteria and programming politics of the festival during this period. These aimed at creating a series of complementary sections, that would potentiate each other and avoid unbalanced hierarchies, so that the festival didn't turn around an expected centre and an ignored periphery, but was rather organised as a diversity as compact as possible. The core idea of the festival was to showcase 'genre and avant-garde' film, as a way to exclude what was most common in this context: the films produced for the festivals. Furthermore the essay also elaborates on the changes produced by digital access to films over that period, and the ensuing transformations in international festivals and film criticism. Finally, the article focuses on Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998), as a perfect example of comparative cinema, and of a philosophy or thought on the relationship between cinema and the world.

### KEYWORDS

Buenos Aires International Festival of Independent Film (BAFICI), film festivals, programming criteria, spectator, comparative cinema, new Argentinian cinema, digital technology, Júlio Bressane, Jonas Mekas, *Histoire(s) du cinéma*.

Entre 2001 i 2004 vaig ser el director del Festival de Cinema Independent de Buenos Aires (Bafici). No fou un treball difícil. El nostre principal problema a partir de 2002 va ser de diners, ja que l'Argentina travessava llavors grans dificultats financeres. El més complicat era aconseguir que els agents de venda internacionals cedissin els drets de les pel·lícules que triàvem per uns pocs dòlars. Però com entre 1999 —quan es va fundar el festival— i 2001 va córrer la veu que el festival era interessant, els cobdiciosos agents ens miraven amb simpatia. De manera que era només qüestió de seleccionar pel·lícules i posar-les allà. Teníem un gran avantatge: hi havia molts directors importants l'obra dels quals no s'havia exhibit a l'Argentina. Poso com a exemple els Straub, dels quals s'havia vist un sol film, i amb això queda tot dit. Però a més, hi havia una gran avidesa entre el públic, una mica fart de les estrenes comercials i amb certa nostàlgia de menús més originals i més variats a la cartellera, com els que eren normals anys abans a Buenos Aires. Poso un exemple il·lustratiu. Abans de la meua primera edició com a director, jo havia vist a la Quinzena dels Realitzadors de Cannes *Las armonías de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, Béla Tarr, 2000) i la pel·lícula m'havia interessat molt. Un amic holandès, el crític Peter Van Bueren, em parlava sempre de Tarr i jo tenia molta curiositat per veure alguna pel·lícula seva. Després em vaig assabentar que Tarr tenia una pel·lícula de set hores que es deia *Sátántangó* (Béla Tarr, 1994). Em vaig adonar immediatament que a Buenos Aires una pel·lícula amb aquest títol, en blanc i negre i amb plans seqüència interminables no podia fallar. Així que programàrem *Las armonías de Werckmeister* i *Sátántangó* i va ser un èxit. *Sátántangó* es va passar dues vegades amb la sala plena, la gent es barallava per aconseguir entrades i tothom va sortir extasiat. Excepte la meua mare, que tenia una misteriosa desconfiança cap als hongaresos. Fins al dia de la seva mort em va retreure que haguéssim mostrat aquella pel·lícula. No puc contradir-la perquè mai vaig veure *Sátántangó*, però en Béla em va semblar un tipus entranyable.

Com els dic, allò era molt fàcil. Calia tenir una mica d'intuïció, estar disposat a córrer riscos (que no eren molt grans) i a aprofitar que l'esnobisme (sense el qual les empreses culturals són irrealitzables) jugava al nostre favor. El que teníem per a oferir era nou, fresc i exòtic. I es renovava cada any. Teníem bons assessors internacionals, com Mark Peranson, que avui és el director de programació de Locarno, o Olaf Möller, que sempre va conèixer un munt de filipins estranys. Tot va sortir tan bé que, en lloc de dir-nos que portéssim determinats cineastes famosos, la premsa local ens preguntava de quin nou geni desconegut anàvem a oferir una retrospectiva. En aquella època, no hi havia descàrregues d'Internet ni edicions de clàssics i rareses en DVD, i per a conèixer les novetats calia viatjar o esperar que arribés el Bafici.

Clar que el glamour sempre ajuda: el 2001 va venir Jim Jarmusch, que era gairebé com tenir Mick Jagger. I va venir Olivier Assayas acompanyat per Maggie Cheung, en aquells dies la seva dona. Recordo que tot el staff, encapçalat pel director, feia cua per fer-se fotos amb la Maggie. Però també vam tenir aquell any una mostra coreana, quan el nou cinema coreà emergia amb gran força. Lee Chan-dong va estar en el jurat i vam mostrar pel·lícules seves, de Hong Sang-soo, de Bong Jung-ho, de Jang Sun-woo, que juntament amb algunes exhibides en els anys anteriors, van crear aficionats al cinema coreà. Deixin-me dir que la pel·lícula guanyadora d'aquell any va ser *Platform* (Jia Zhangke, 2001). Jia havia vingut a Buenos Aires el 1999 amb *Xiao Wu* (1998), una pel·lícula que em va enlluernar però que no va guanyar cap premi en aquell moment (es va exhibir en 16mm!), de manera que vaig decidir que calia reparar aquest error i ho vaig aconseguir. Al jurat vam posar a Jonathan Rosenbaum perquè fes la feina. També estaven Beatriz Sarlo, prestigiosa intel·lectual argentina, Simon Field, director de Rotterdam i, al darrer moment, va cancel·lar el seu viatge Roberto Bolaño, però la seva foto figura al catàleg. Glamour, glamour per a entesos.

I per si això fos poc, estava el nou cinema, o cinema independent argentí, que en aquella època s'havia posat de moda. El 1999, es va presentar al Bafici *Mundo grúa* de Pablo Trapero, que després va tenir una gran carrera internacional. A partir de llavors, molts programadors de festivals internacionals van decidir venir a Buenos Aires per a pescar alguna cosa. Això ens posava en un lloc complicat, i la producció d'aquell any no era particularment interessant, encara que incloïa *Sábado* (Juan Villegas, 2001) i *Balnearios* (Mariano Llinás, 2001). Fins que un dia, va aparèixer un jove tímid amb els cabells llargs amb un VCR. Era Lisandro Alonso, que venia a veure si ens interessava *La libertad* (2001). Vam caure enlluernats, ens abraçàvem com si haguéssim aconseguit Messi per a l'equip del barri, però als pocs dies la van convidar des de Cannes. Al final, Thierry Frémaux ens va deixar passar la pel·lícula una vegada, fora de competició. Aconseguírem una mena d'empat. Era molt difícil llavors descobrir alguna cosa des de Buenos Aires. Ni tan sols a Lisandro Alonso. En els anys posteriors, el colonialisme festivaler es tornaria més accentuat gràcies als laboratoris i les beques per al desenvolupament de projectes, els cursos de Sundance, la Residència de Cannes: els cineastes del futur tenen els seus centres d'entrenament a les Masies del Primer Món.

Però programar és més que aconseguir *premieres* mundials o internacionals, un joc que juguen els grans festivals però que en els perifèrics, com és el cas del Bafici, és completament absurd i porta a degradar la qualitat de la selecció. Quan un director argentí aconsegueix que a Berlín o a Locarno s'interessin per la seva pel·lícula (no parlem de Cannes) és molt estrany que l'estreni a Buenos Aires. Encertar amb un descobriment és una qüestió de sort. I encantar el públic és, sobretot, una qüestió d'astúcia. Però tot i això, hi ha un marge per a la inspiració i l'ofici, i aquest marge s'engrandeix quan s'entén que muntar un catàleg no és triar una quantitat de pel·lícules basada en el gust personal dels seus responsables. Qualsevol, amb un mínim de gust i d'experiència com a espectador, pot dir sí o no amb certa

eficàcia. Tinc alguns parents d'edat als quals els agrada anar al cinema, que no ho farien pitjor que alguns programadors que vaig conèixer en aquells anys, gent convençuda que té un gust exquisit i del que es tracta és de demostrar-ho a cada elecció.

Recentment, encara que el Bafici va ser un festival més que digne, s'ha imposat el costum que els programadors votin a l'hora de triar pel·lícules. Terrible disbarat. Aquesta no és una activitat que es beneficiï d'aquest tipus d'actituds democràtiques. Crec que aquest any, a partir de la nova direcció a càrrec de Marcelo Panozzo —que va ser programador a la meua època— s'ha derogat això de la votació. Què fèiem llavors, atès que és impossible que quatre persones, com érem nosaltres, es posin d'acord en tots els casos? En primer lloc, es tracta de construir una arquitectura, un conjunt de seccions que es complementin, es potenciïn i no tinguin jerarquies desiguals de manera que el festival no tingui un centre esperat i una perifèria ignorada sinó una diversitat el més compacta possible (d'entre els festivals que vaig recórrer, només el de Marsella s'apropava a aquesta oferta compacta, coherent, encara que no tots els títols valguessin la pena; però el programa és molt més reduït que el del Bafici; Locarno amb Olivier Père va tenir també una mica d'això). Els directors desconeguts, les seccions estranyes, cal vendre-les, fer que resultin tant o més atractives per a l'espectador que les competitives, les quals, en el fons, caldria suprimir com ha aconseguit la Viennale (un altre mèrit de la Viennale és que el festival no s'omple de productors ni de cineastes buscant diners en els *work in progress* i altres certàmens per a nous talents, que jo vaig col·laborar, ai!, a implementar a Buenos Aires).

Després està l'important problema de la línia editorial. Cal tenir-ne una, encara que sigui provisòria, perquè els qui busquen pel·lícules han d'apuntar en la mateixa direcció i no caminar passejant pels festivals ficant-se a qualsevol sala, quan se sap que, ara com ara, la possibilitat que una pel·lícula triada a l'atzar a Toronto, a Rotterdam o a Sant Sebastià valgui la pena és baixíssima. Un sap que els criteris de programació

a la majoria dels festivals són tan aberrants, que un confia en la selecció de manera inversa (si van posar tal pel·lícula, per alguna cosa dolenta serà). Si algun detall m'enorgulleix del treball d'aquells anys, va ser haver aconseguit que a partir del segon any amb els programadors (la meva companya, Flavia de la Fuente, Panozzo i Luciano Monteagudo) sabíem què era el que buscàvem. I què buscàvem? Pel·lícules vives que s'allunyessin el màxim del *mainstream* festivaler, caracteritzat per l'acadèmic, el juvenil, el truculent i l'exòtic. Teníem fins i tot certes regles secretes, com no mostrar les pel·lícules sobre malalties terminals, ni les que tinguessin massa escriptura al darrere, ni massa producció. Preferíem pel·lícules de gènere o intents impertinents i fins i tot ens vam adonar que calia fugir dels "documentals de creació", aquests monstres formatats per les televisions europees, i que era preferible mostrar pel·lícules que informessin d'alguna cosa. Es tractava d'aconseguir que res del programat fes olor de ranci. El que triàvem podia ser difícil o exigent, però no d'una manera previsible. Si als espectadors els van agradar aquells anys del Bafici és perquè van entrar a la teranyina que els vam construir sense que se'n adonessin. Hi havia una vegada una pel·lícula que es deia *Chicken Rice War* (Chee Kong Cheah, 2000) una mena de Romeu i Julieta ambientada en un mercat de Singapur. Una extravagància encantadora, igual que aquella de l'equip de voleibol gay tailandès, el títol de la qual no recordo. Eren pel·lícules que la premsa qualificava d'indignes en un festival prestigiós, i això ens resultava altament estimulants. Era un gran plaer combinar una retrospectiva de Hou Hsiao-Hsien amb un melodrama ambientat entre automobilistes clandestins a prop de Roma, que un jurat molt *high-brow* ens va preguntar si la passàvem perquè teníem un compromís comercial. Encara no paro de riure'm. Panozzo creu recordar que el lema que fèiem servir en aquells anys era "gènere i avantguarda", com una manera d'excloure el que hi havia enmig: aquelles pel·lícules fabricades per a passejar-se pels festivals. No sempre encertàrem, no sempre vam tenir el coratge necessari per a rebutjar obres dubtoses i deshonestes. I vam ser (naturalment) concessius amb el cinema argentí.

Però, d'alguna manera, aconseguírem que les pel·lícules dialoguessin una mica, que el festival fos estimulants a partir de la selecció de pel·lícules i la relació entre elles. O, almenys, això m'agradaria creure. Si una peculiaritat té la programació d'un festival és que no deixa petjades tangibles. Tot s'esvaeix un cop produït i tampoc ajuda gaire fer-li l'autòpsia a un catàleg: amb els anys, moltes pel·lícules es tornen desconegudes i tampoc és possible detectar les omissions dels programadors ni les raons d'algunes presències i absències.

Però crec que tot ha canviat molt des de 2004 fins avui. En aquests anys, la tecnologia digital ha fet possible un altre tipus de circulació de les pel·lícules. A les descàrregues d'Internet legals i il·legals s'han sumat profusos llançaments en DVD que permeten recuperar l'obra de cineastes més o menys introbables. Els festivals han perdut una mica de carisma perquè han deixat de ser el cor gairebé exclouent de la cultura cinèfila. Acabo de llegir un tuit que diu així: "OH DÉU MEU!!! Van a editar en bluray *Bakumatsu Taiyo-donin* de Yûzô Kawashima. Una de les obres mestres ocultes del cinema japonès!!" No sé de què parla aquest bon home, però el 2001 no hi havia Twitter, no hi havia Bluray, no hi havia tantes pel·lícules disponibles ni circulaven fins al punt que algú fes tal afirmació. Amb aquests canvis, la quantitat d'experts en tot el cinema mundial es va multiplicar de manera apreciable, i els festivals perden poder i atractiu simbòlic. És menys habitual que fa alguns anys trobar-se amb grans sorpreses. I aquestes comencen a estar d'alguna manera aïllades. Donaré alguns exemples. Recordo haver vist al Bafici de fa pocs anys (després de la meua època) una retrospectiva de Pere Portabella, cineasta al que pocs coneixien, fins i tot a Espanya. Gairebé per casualitat, els que quedàrem enlluernats per la primera pel·lícula exhibida vam acabar arrossegant espectadors a les següents. Però, no sé amb quin cinema actual dialoga el de Portabella, que és en realitat molt actual. Un altre cas va ser el d'una part de l'excel·lent *Mafronza* (Emmanuelle Demoris, 2007) que em va tocar premiar com a jurat a Locarno el 2010. Aquesta

pel lícula anticipava d'alguna manera la rebel·lió a Egipte, o més aviat feia veure quin era el seu caldo de cultiu. Ningú va pensar en aquesta pel·lícula en termes històrics, ni semblaven evidents la seva importància ni la profunditat de la seva perspectiva. *Mafrouza* no dialoga amb el "cinema polític" que avui es fa, tan carregat de certeses i evidències com fa cinquanta anys. És una altra pel·lícula aïllada, que va circular pels festivals amb grans dificultats i no va trobar allí un públic. Un tercer exemple que se m'ocorre és el de Júlio Bressane, un dels cineastes més atípics del cinema mundial, el projecte estètic del qual sembla anar a contrapèl de tot el que es fa. Vaig veure el primer Bressane a Torí el 2003 (*Dias de Nietzsche em Turin* [Júlio Bressane, 2001], justament). No la vaig entendre. Anys més tard, el 2010, em vaig topar amb Bressane i algunes de les seves pel·lícules a Valdivia. Allí vaig començar a entendre que estava davant d'un director no només molt valuós sinó únic. Aquest any s'anuncia una retrospectiva de Bressane al Bafici. Potser enlluerni a alguns espectadors i això serà una recompensa suficient per a l'esforç del festival. Però no em sembla que Bressane faci joc amb el cinema que es veu en els festivals d'avui ni que, en el fons, hi hagi gaires crítics interessats a dedicar-li l'atenció que es mereix. Encara que sempre hi ha un alumne que vol fer una tesi de doctorat sobre un tema poc conegut.

La raó principal de l'aïllament que observo en aquests casos és, en la meva opinió, que s'ha conformat un paradigma del cinema de festivals, un paradigma que unifica al mateix temps que exclou, que agrupa un parell de tendències bastant recents en el cinema contemporani: D'una banda, prolifera la recerca de joves talents, les pel·lícules dels quals estan supervisades pels fons d'ajuda que les coprodueixen. Són pel·lícules molt recolzades en el guió, molt calculades en la seva prolixitat, els seus efectes i el seu color folklòric. De l'altra, estan els nous mestres, els de la generació sorgida en els últims anys, cada vegada més propera a certs formats de les arts plàstiques, amb les seves instal·lacions, els seus projectes comissionats per

museus. A aquesta barreja s'agreguen pel·lícules per a grans premis. A Cannes pot guanyar tant un cineasta pesat i acadèmic com Haneke com un innovador lleuger i inspirat com Apichatpong Weerasethakul, encara que en el fons no hi ha una gran diferència en què guanyi un o un altre, ja que són part de l'establishment, del glamour. És que cada vegada hi ha més pel·lícules però, paradoxalment, la invisibilitat de la gran majoria s'accentua. Els festivals i les seves parentes les cinemateques són cada vegada més professionals, els crítics cada vegada més coneixedors del cinema, però això reverbera tan sols entre els iniciats, aquells capaços de manejar un volum d'informació enorme.

Acabo parlant de Godard i de Jonas Mekas. De qui es pot parlar quan es toquen aquests temes? Mekas sempre ha defensat les petites formes del cinema, les pel·lícules fetes per als amics i per fora de la història de l'art. Aquestes pel·lícules, decididament, no estan en els festivals i, fins que no ho estiguin, el cinema es perdrà en la frivolitat del seu enorme aparell, un aparell no solament industrial, sinó també mediàtic i acadèmic, que només els professionals poden descodificar i usufructuar. Les pel·lícules fetes per persones a les quals canta Mekas requereixen un públic de persones, no d'experts. Godard, per la seva banda, parlava del diàleg entre pel·lícules, de criticar una pel·lícula amb una altra, de la possibilitat de comparar plans, fotogrames i estructures, una cosa que l'era digital ha posat a l'abast de tots. A l'època d'Henri Langlois, l'única manera de fer-ho era passar-se el dia a la Cinemateca i, així i tot, es corria el risc de produir impressions més que no pas certeses. Godard va parlar de comparar pel·lícules fa molts anys i ens va donar les *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), la major lliçó de cinema comparat de tots els temps. Però encara que Godard pot haver fundat una disciplina acadèmica, el seu objectiu mai ha estat plantejar preguntes que puguin respondre els alumnes en un examen, de l'estil: quants plans tenen les pel·lícules de Fritz Lang en relació amb les de Murnau? Què compara Godard, llavors? Permetin-me fer un últim rodeig.



Fa uns anys, poc abans de la seva mort, em vaig trobar a Viena amb el crític i cineasta Jean-André Fieschi i li vaig preguntar pels seus anys als *Cahiers du cinéma*, a principis dels seixanta. Vam comentar una pel·lícula sobre els Cahiers que va fer Edgardo Cozarinsky i que té la particularitat d'haver irritat tant els cahieristes com els seus enemics (a Fieschi tampoc li agradava). En algun moment, hi apareix Frédéric Bonnaud i pronuncia una frase molt simple i concloent: “Els Cahiers van guanyar”. Vaig recordar-la a Fieschi i ell em va contestar: “Si els Cahiers haguessin guanyat, no estariem com estem”. Fieschi no es referia a la revista, ni a la crítica de cinema, sinó a l'estat del món en general. Ara torno a Godard. Hi ha a les *Histoire(s) du cinéma* un moment que al meu entendre és tremendament important. Apareix Jean-Paul Sartre parlant de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) se li sent

dir: “aquest no és el nostre camí”. Les *Histoire(s)* són, entre d'altres coses, una refutació d'aquesta frase. O, dit d'una altra manera, una manera de dir que durant cert període de temps, un grup de joves crítics després cineastes recolzats en el treball d'un programador boig (Langlois), un intel·lectual catòlic (Bazin) i l'obra d'un grapat de cineastes europeus i americans, va entendre que la *philosophie indépassable de notre temps* no era el marxisme sinó el cinema. Les *Histoire(s)* són, al meu entendre, la història d'aquest moment, l'únic en el qual, en realitat, el cinema va servir d'una manera contundent, revolucionària, per a mirar més enllà del cinema. Per tant, la comparació que el cinema comparat va poder fer llavors —i la que Godard, en el fons, sempre ha fet— no va ser entre pel·lícules, sinó entre el cinema i el món. Això també està faltant. ●

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AIRA, CÉSAR (2011). *Festival*. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici).

COZARINSKY, EDGARDO (2010). *Cinematógrafos*. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici).

GODARD, JEAN-LUC (1998). *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard.

GODARD, JEAN-LUC (1979). *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma*. BRENEZ, Nicole (Ed.), *Documents* (pp. 286-291), París: Éditions du Centre Georges Pompidou.

## EDUARDO ANTÍN (QUINTÍN)

Llicenciat en Matemàtiques a la Universitat de Buenos Aires, on va treballar com a docent i investigador fins a 1984. Crític de cinema, el 1991 va col·laborar en la fundació de la revista argentina *El Amante*, que va codirigir fins a 2004. Entre 2001 i 2004, va dirigir el Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (Bafici). Columnista permanent del suplement de cultura del diari *Perfil* i col·laborador de revistes de cinema internacionals com *Cahiers du cinéma*, *Sight and Sound* i *Cinema Scope*. Va ser també fundador i director de l'Associació de Crítics (FIPRESCI) i professor de la Universidad del Cine. Ha escrit *Luz y sombra*

*en Cannes. Nueve años en el centro del cine contemporáneo* (Uqbar, 2010, en coautoria amb Flavia de la Fuente), i col·laborat en llibres col·lectius com *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (Palgrave Macmillan, 2010), *Claire Denis. Fusión fría* (Festival de Cine de Gijón, 2005) o *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008* (T&B Editores, 2009). Al costat de Flavia de la Fuente, dirigeix el blog *La lectora provisoria* (lalectoraprovisoria.wordpress.com).

lalectora@telplin.com.ar